# ALPHONSE ASSELBERGS

PAR

GUSTAVE VANZYPE

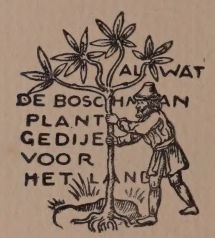
BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, Editeurs.

1918

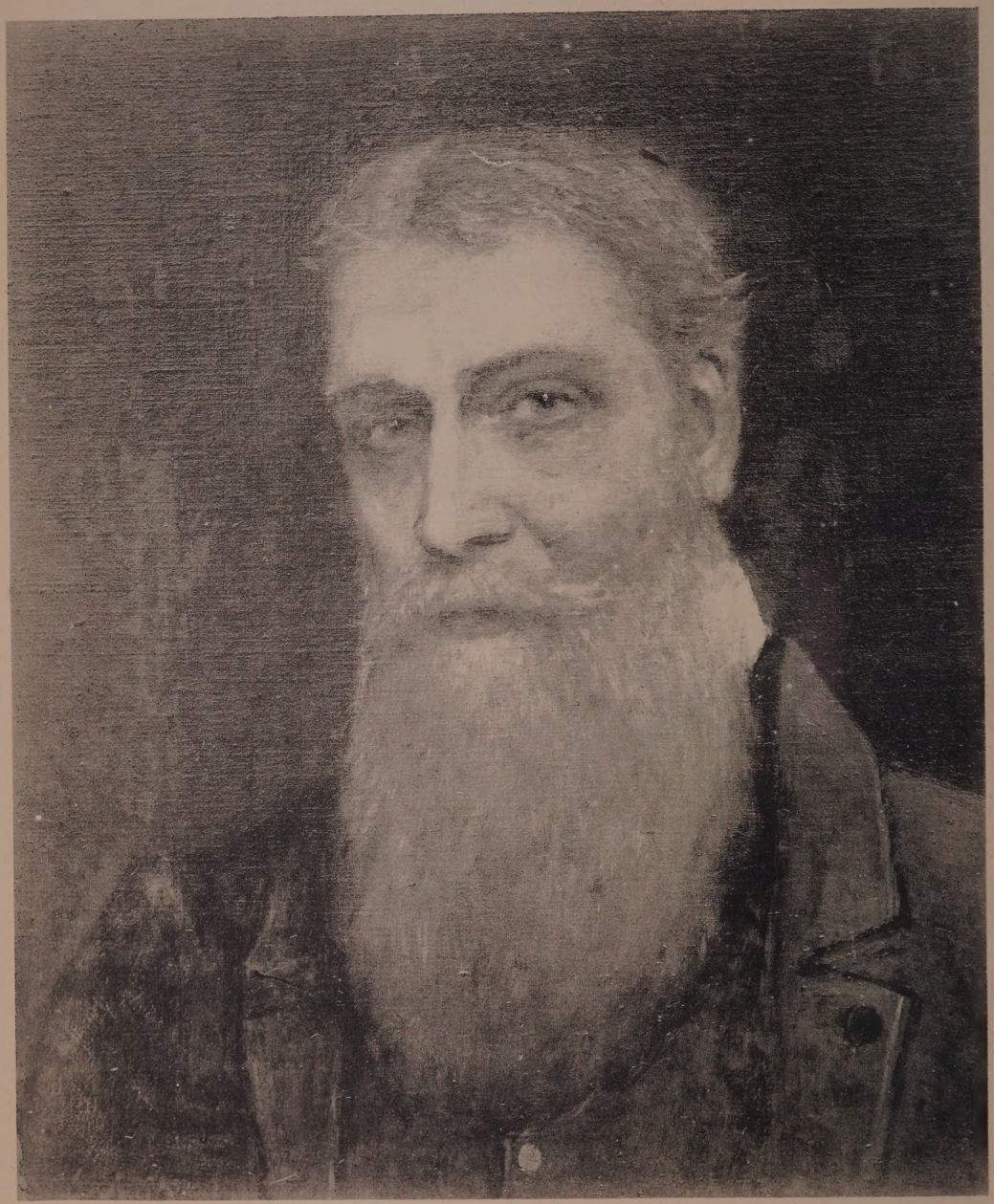
1/21 3800

ALPHONSE ASSELBERGS

Fini d'imprimer en octobre 1918
et non censuré.




IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS.



PORTRAIT DE ALPHONSE ASSELBERGS EN 1911

PAR EUG. SMITS

# ALPHONSE ASSELBERGS

1839 † 1916

par Gustave VANZYPE

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

—

1918

# I

Asselbergs est mort, dans sa soixante-dix-septième année, au mois d'avril 1916. Il s'est éteint en pleines ténèbres, au cours du tragique sommeil de son pays. Il a disparu à l'heure où tous les événements s'effaçaient, où s'amortissaient toutes les nouvelles, dans le bruit sourd et obsédant de la guerre. Dans quelques rares groupes on chuchota son nom, on annonça que le défunt avait fait à l'Université de Bruxelles un legs de cent mille francs. Ce fut tout. A ce moment-là toutes les voix qui auraient pu faire résonner ce nom, le faire sortir, comme c'eut été justice, de l'oubli dans lequel il s'était depuis trop longtemps enfoncé, observaient le silence. Asselbergs est parti discrètement.

Eut-il souhaité cela ? Était-ce le dédain de la gloire ou le regret de ne l'avoir pas complètement étreinte qui l'avait enfermé, depuis vingt ans, dans l'isolement, dans la retraite, sans d'ailleurs le faire renoncer au travail opiniâtre ?

Peut-être, lorsque nous aurons dit tout ce que révèlent le long et tenace labeur, les œuvres innombrables, les inquiétudes et les souffrances de leur élaboration, les étranges contradictions de la vie et de la pensée de ce peintre cultivé et passionné, peut-être osera-t-on répondre à cette question.

Mais quelle que soit la réponse, cette vie et cette œuvre doivent être mises en pleine lumière. Elles ont

été mal connues. Et il importe que rien ne soit inexactement apprécié, ne soit déformé de ce qui appartient à l'une des plus fécondes périodes de l'histoire de notre art. Asselbergs fut l'un des beaux ouvriers de l'école de Tervueren, et l'un des fondateurs de la Société libre des Beaux-Arts. Asselbergs fut le compagnon de lutte d'Hippolyte Boulenger. Asselbergs fut parmi les plus tourmentés d'entre les chercheurs qui dégagèrent la peinture flamande des entraves nouées par la convention. Pour cela, même si son art eut des défaillances, son cas est passionnant, et l'oubli qui l'envelopperait serait injuste.

L'oubli, le peintre, vivant, l'a connu. Parmi les papiers qu'il a laissés, j'ai trouvé, transcrite sur feuille volante, cette pensée :

« Est-il rien de plus triste que le déclin de l'artiste vieilli, seul, oublié, et qui, amoureux toujours de l'art qu'il a illustré, voit une nouvelle formule triompher? »

Pour éprouver ce que cette plainte, formulée souvent, hélas, par de vieux artistes survivant au temps dont ils furent, à l'art qu'ils contribuèrent à créer, a de déchirant, il faut avoir vu le décor, respiré l'atmosphère de cette fin de vie.

J'ai pénétré dans la maison d'Asselbergs deux mois après le décès de son propriétaire. Déjà, des mains respectueuses avaient partiellement réparé la longue œuvre accomplie par le temps et jamais contrariée par le maître du logis. Mais ce qui subsistait des aspects lentement composés par la volonté récemment morte était encore étrangement insolite et émouvant ; devant ces aspects, nulle âme sensible n'eut pu échapper à la soudaine emprise du mystère, au désir ardent de le déchiffrer, de chercher, de poursuivre les traces de celui qui avait vécu là, qui avait voulu et maintenu cela.

La curiosité malaisément se serait satisfaite. Du moins elle se fut égarée s'il y avait eu, pour la guider, ce seul étrange décor. Il paraissait si lointain ! De cette maison, de ce jardin, il semblait que l'hôte eût disparu depuis longtemps, très longtemps déjà ; que la mort y fût entrée jadis et que, sur elle, on eût fermé la grille pendant dix ou vingt ans, qu'il n'y eût plus eu là nulle vie sinon celle des araignées tissant leurs toiles, celle du lierre entêté étouffant lentement les arbres.

C'est rue de Forest, à Uccle, à deux cents mètres de la populeuse chaussée d'Alsemberg et de la vieille guinguette du « Spytigen Duivel », une maison de campagne construite il y a soixante ou soixante-dix ans, bien avant que l'agglomération n'eût envahi le beau village. Le jardin est vaste, planté de vieux arbres, si serrés et si touffus que du rez-de-chaussée de la maison il est impossible de deviner le ciel ; de même, lorsqu'on a

franchi la grille, on ne peut distinguer la maison enfouie dans la verdure. Dès l'entrée, c'est l'impression de l'abandon : le haut tronc d'un sapin mort, abattu par le vent, raie le fond de la futaie de sa chute menaçante, arrêtée par les branches voisines en un geste de secours. Il y a de grandes pelouses ; le lierre les envahit, les submerge d'une avancée têtue à laquelle nulle main humaine ne fit obstacle. Il y a, — il y a eu — des allées ; mais le taillis les obstrue. Il y a — il y a eu — une char-

mille; il ne reste plus qu'une armature métallique autour de laquelle s'enroulent des tiges desséchées. Voici, sous le lierre, des pierres disjointes, au bout de ce chemin au trois quarts effacé. Écartons les branches emmêlées ; approchons de ces pierres ; c'est un escalier. Bravons l'enchevêtrement des plantes et des arbustes, et gravissons ces marches. Elles aboutissent à la porte d'un pavillon. Depuis quand cette porte est-elle close ? La serrure mangée de rouille, les gonds rongés, l'accumulation de poussière sur le seuil et le délabrement de ce que fut ce nid de repos répondent : « depuis toujours ». A travers les vitres ternies on aperçoit une statue de

plâtre et des toiles d'araignée. Depuis quand plus personne n'a-t-il foulé ces degrés de pierre, depuis combien de temps personne n'est-il plus venu rêver en cet endroit ménagé jadis pour le rêve, pour le recueillement, sous la fraîcheur et le bruissement des feuilles ? Depuis combien de temps cette joie est-elle abolie, n'y a-t-il plus dans ce jardin un être vivant pour venir la goûter ?

Depuis des années, évidemment, il n'y eut plus de promeneur dans ces allées couvertes de mousse et dont on a peine à suivre le dessin sous les branches enlacées, on ne s'est plus assis sur ce banc vermoulu, devant cette statue écaillée, ligotée par des lianes. Un être vivant, si défendu qu'il fût contre le langage muet des choses, n'eût pas toléré la mélancolie presque tragique de cet amour de plâtre blême, détachant sa silhouette d'enfant flétri sur un fond d'arbres morts. Il n'est pas d'homme assez fort pour vivre dans pareil décor, pour résister aux sensations de malaise qu'il suscite. Tout cela a été fait par le temps en dehors de la présence humaine. Ainsi a pu pousser cette fougère sur les marches du perron, ainsi a pu s'effriter le badigeon de cette façade. La maison, sans doute, était close, était vide...

Mais non, mais non. La maison n'était pas vide. Quelqu'un l'habitait, quelqu'un se promenait dans ce jardin, écartait les branches pour s'enfoncer dans la broussaille ; quelqu'un terminait une vie laborieuse, une vie à de certaines heures brillante, une vie illuminée par l'art, ennoblie par la plus haute ambition, dans ce décor oppressant ; une volonté, tenacement, veillait à ce que rien n'entravât l'œuvre de la nature se détruisant

elle-même, à ce que personne n'empêchât la fougère de pousser, le lierre de livrer aux pelouses, aux arbres, son assaut meurtrier, ne touchât aux victimes, n'enlevât les troncs morts autour du pauvre amour livide.

Un homme vivait là, décidé, farouchement décidé à empêcher, et de sauver ce qui allait mourir, et de rien effacer des vestiges de ce qui avait vécu. Il fallait respecter même le lierre sous lequel insensiblement disparaissait cette basse et lourde porte que, pourtant, cet homme franchissait fréquemment : la porte de l'atelier où chaque jour il rejoignait son œuvre et ses rêves. Le sombre feuillage un moment écarté retombait, comme pour mieux enfermer l'ermite dans sa solitude ; il semblait que les tiges dussent, quelque soir, en se nouant, l'emprisonner pour jamais.

De quelle trempe exceptionnelle était l'être capable de vouloir et de subir cet environnement chaque jour plus étroit de la mort ? Quelle pensée se crispait en lui, quelle force mystérieuse ou quelle aberration conduisait cette volonté ?

Enigme très vite passionnante. Soudaine tentation de chercher, de faire revivre l'âme humaine du vieux décor, le promeneur du parc endormi, la figure derrière les vitres empoussièrées de la fenêtre, le maître disparu de la façade en ruines.

Avec de la curiosité enfiévrée, on pénètre dans la maison. Une sensation de froid tout de suite, malgré le soleil ardent qui tâche, sans y parvenir, d'égayer le grand jardin. De nouveau cette impression impérieuse : « il y a très longtemps, très longtemps... »

Tout est abandonné, tout est terni, tout est privé

La Porte du Rivage.

de la caresse, de la sollicitude des mains vivantes; tout a l'immutabilité du passé auquel rien ne succèda. Les dalles de ce vestibule sont disjointes, les ornements Louis XV appliqués sur les murs blancs sont mal assujettis; dans ce grand salon où la lumière pénètre malaisément à travers un grillage, des lambeaux de la somptueuse tapisserie de cuir de Cordoue se boursouflent et se détachent sous l'action de l'humidité. Cet autre salon et la salle à manger ont leurs meubles intacts; mais le papier de tenture est très ancien, décoloré, taché de moisissure; les plafonds sont noirs, les portes grincent dans les chambranles qui craquent. Et tout date, tout, jusqu'au moindre bibelot, jusqu'au plus humble ustensile, est de mode désuète. Il y a des splendeurs : des tableaux choisis avec le discernement le plus sûr; mais tous datent eux aussi : c'est un pastel de Lauters, c'est une grande toile, rude et vaste et sombrement ardente, de Fourmois; ce sont des études d'Huberti, de Boulenger, de Coosemans, de Raeymaeckers, de Dubois, de Crépin, de Van Camp; ce sont des fleurs délicates de M^elle^ Louise Heger; c'est un 't Scharner, c'est un petit Corot tendre et éthéré. Le cabinet d'un amateur très éclairé d'il y a quarante ans; oui, d'il y a quarante ans, puisqu'il n'y a pas un nom récent, puisque les cadres sont dédorés et s'écaillent et paraissent contemporains de ce grand portrait signé Lambrichs, portrait d'un juge au tribunal de commerce, corpulent, imposant et noir, portant dans l'expression, dans l'attitude, la marque du bourgeois de Bruxelles de 1870.

Le portrait, c'est celui de l'ancien propriétaire de la maison. Son fils, le peintre, a acheté les tableaux; il

en a illuminé le foyer paternel ; mais il n'a rien modifié à l'aspect de celui-ci, rien, rien, comme il s'est obstiné à ne point toucher à un arbre du jardin, comme il a refusé de détourner le lierre qui lentement envahissait la porte de l'atelier.

Pendant plus de cinquante ans, il a occupé, dans cette maison la même chambre, sans y rien changer. Elle avait été aménagée, jadis pour le séjour d'été seulement, au second étage de la maison de campagne. Il y avait un lit ancien, de chêne, à baldaquin, une toilette sommaire, une armoire plus sommaire encore, et pour tout ornement, une vieille lithographie représentant une jeune femme au visage romantique. Cette chambre est intacte, intacte au point que le balcon de bois ouvrant sur le jardin, n'a jamais été réparé et menace ruine. Il ne fallait pas y toucher, il ne fallait toucher à rien, à rien dans cette chambre, à rien dans les greniers où s'accumulaient les objets inutiles, les vieux papiers, les vieux livres, à rien ! Rien de ce qui avait été ne devait disparaître ; rien ne devait se modifier sinon par le temps, comme changeaient insensiblement de nuance les boucles de cheveux des morts pieusement conservées dans des enveloppes aux nœuds de rubans décolorés. Les choses devaient mourir de vieillesse, exténuées mais respectées, et leurs restes devaient paisiblement devenir poussière à la place où elles avaient rayonné.

Dans l'atelier, l'impression se prolonge et se confirme. Derrière la petite porte gothique presque cachée par le lierre, grimpe un long escalier étroit et raide, étrangement éclairé d'une lumière confuse tombant d'un invisible lanterneau ménagé tout-là haut dans une sorte

de soupente ; lumière furtive, sournoise, fantastique, mystérieusement versée comme en un tableau de Rembrandt, mesurée de façon à laisser seulement entrevoir les aîtres, à rendre l'ombre sensible et frissonnante.

Enfin, voici, à l'étage, la grande salle où le peintre travaillait. Ici nous sommes en pleine clarté. La verrière est large et haute ; et il y a encore une fenêtre s'ouvrant à l'ouest sur un balcon spacieux: le vaste ciel, la futaie du jardin, plus loin le village d'Uccle, les champs, les maisons de la banlieue, les capricieux et majestueux rideaux d'arbres du Brabant, la magie de la lumière changeante, avec ses gazes légères et ses lourds crêpes, de notre pays. La joie des yeux. Mais l'atelier n'est pas joyeux. Il y règne un grand désordre : les châssis et les toiles s'entassent le long des murs et sur les chevalets. Il y a, aux murs de très belles choses : une grande esquisse de Boulenger, au ciel pathétique ; surmontant une cheminée monumentale, une élégante nature morte de Fontaine aux tons discrètement

châtoyants ; et puis d'innombrables études évoquant Genck, Kinroy, Houffalize, Fontainebleau, l'Algérie. Tout cela formerait ailleurs un ensemble vivant, vibrant, invitant à la curiosité voluptueuse, à la chaude contemplation.

Pourquoi donc fait-il triste dans cette salle claire, pleine de belle peinture ? Parce que, ici encore, le passé seul existe, obsédant et sans prolongation dans le présent. Ici encore le temps s'est arrêté : les vieux meubles de chêne ne sont plus cirés, la lumière ne dore plus les saillies de leurs sculptures ; sur les tables, les fardes bourrées de papiers n'ont plus de couleur, et la poussière les couvre ; les pâtes jadis éclatantes et souples sont desséchées sur les lourdes palettes ; les livres nombreux sont gris de poussière, et, regardez : il n'en est pas un à la couverture fraîche, au titre jeune. La curiosité du lettré s'est promenée de Voltaire à Diderot, à Chamfort ; l'artiste a aimé les grandes œuvres de la critique d'hier ; il a même connu les premiers livres des éveilleurs de chez nous, de Picard, de Lemonnier. Il a beaucoup, beaucoup lu ; mais il a fait halte à un certain moment. Il a tout conservé jalousement ; mais il n'y a pas de livres jeunes. Il n'y a que le passé, il n'y a que le passé si sombre lorsqu'il ne se continue pas jusqu'à nous, lorsqu'entre ses lointains et nous une borne est dressée.

L'homme qui, volontairement, achève sa vie, solitaire, devant des souvenirs qui s'éloignent, qu'il retient, mais qu'il ne veut pas rattacher aux jours nouveaux, l'homme qui demeure ainsi seul et farouche, le regard fixé sur la borne, est quelquefois un égoïste, quelquefois

un avare, et quelquefois un tendre cachant sa sensibilité, ou un désabusé, un découragé, un inquiet.

Qu'était donc Alphonse Asselbergs mort à soixante-dix-sept ans dans cette maison dont il avait, bien avant sa fin, banni la vie ?

## II

Il avait trop soigneusement conservé toutes les traces du passé pour qu'il soit difficile de répondre. Il avait tout gardé, tout jusqu'aux livres de commerce de son père depuis 1835 : dans les fardes encombrant son atelier et une pièce voisine, tout était étiqueté, noté, enregistré, évoqué ou prévu. Il y avait, à côté du brevet de capitaine de garde-civique de son père, datant de 1849, son propre extrait de naissance; et il y avait aussi des indications, des adresses, des recommandations méticuleuses relatives à ses dernières volontés.

L'extrait de naissance porte qu'à Bruxelles est né, en l'an 1839, le 19 juin, Alphonse Jean-Baptiste Asselbergs, fils d'Henri Nicolas Auguste, et d'Adrienne Joséphine Aline Lequime, conjoints.

Les deux noms : Asselbergs, Lequime, sont ceux de familles notables de la bourgeoisie commerçante de Bruxelles au commencement du XIX^me^ siècle, de cette bourgeoisie laborieuse, économe, de mœurs gourmandes mais simples, encore provinciales. Bruxelles, en ce temps-là, n'était pas une grande ville. La Senne coulait encore à ciel ouvert dans les modestes quartiers du centre; où sont aujourd'hui la Bourse et les boulevards, il y avait des quais étroits, des ruelles aboutissant à de vieux ponts, des marchés en plein vent et des fontaines; il y avait de vieilles hôtelleries où remisaient les diligences, de rares cafés à table d'hôte; on

Les Étangs de Tervueren.

se rencontrait au Grand Théâtre, à la Grande Harmonie, à la Philharmonie, au Cercle du Commerce, et le dimanche, à l'Allée Verte, promenade élégante.

La famille Asselbergs habitait une maison voisine de la papeterie qu'elle possédait près de cette Allée Verte, aux environs du Pont du Rivage, dans le quartier des bassins de batelage.

Je ne sais pas ce que fut l'enfance d'Alphonse

Asselbergs. Je sais seulement que, jeune encore, il perdit sa mère et que, lorsqu'il avait vingt ans, son père était remarié à une jeune femme de notable famille bourgeoise, elle aussi — depuis assez longtemps pour que les enfants nés de ce second mariage eussent déjà trois et quatre ans.

Il avait un frère, Émile, du même âge que lui à peu près, et avec qui il vécut étroitement uni. J'imagine, le père Asselbergs appartenant à l'opinion libérale — il faisait partie d'une loge maçonnique — que les fils firent leurs études à l'école moyenne que l'on appelait alors les Finances, située rue Terarken, puis à l'Athénée voisin ; et chaque jour le jeune Alphonse Asselbergs faisait le trajet pittoresque conduisant des Bassins au quartier de la rue des Sols, en traversant la Senne et les vieilles rues qu'elle baignait, toute cette cité accidentée aux antiques façades patinées par le temps dont le bon peintre Van Moer nous a laissé des souvenirs si chaudement colorés.

Sans aucun doute, le gamin avait le regard attentif, curieux des lignes et des couleurs, puisque des carnets de dessin datent du temps où il était âgé de onze ans seulement. Très tôt se manifestait la vocation du peintre, le goût artiste. Et ce goût devait s'aviver aux spectacles offerts au collégien durant les courses quotidiennes entre la maison paternelle et l'école, à travers ce vieux Bruxelles où riaient les lignes et chantaient les couleurs, sous le ciel mouvant du Brabant aux nuages roulant sans cesse l'ombre dans la lumière. Façades blanches, grises ou noires où le soleil parfois promène des taches d'or, toits de tuiles, cheminées de briques

harmonisant toutes les violences et toutes les douceurs des rouges patinés par les pluies ; silhouettes sur le fond bleu, blême ou blanc du ciel ; reflets somptueux dans l'eau pauvre ; étroites perspectives de rues enserrant l'ombre et rampant vers une issue de lumière, vers les vieilles pierres d'une tour aux saillies noires et blanches ; portes cintrées, perrons, ornements délicats sous le crépi d'ocre, allées sombres, cours claires, éclats soudains de verdure dans les caprices des vastes demeures à ailettes, à bretèques, à tourelles, des berges étroites aux parapets à arabesques, des ponts en dos d'âne et des jardins de cabarets.

Décor riche en beauté, chatoyant de couleur, plein de gravité et plein aussi d'éclats de rire, décor fait pour éveiller à chaque pas la fantaisie et la volupté d'un artiste, et dans lequel il semble que dussent se multiplier les Brouwer et les Craesbeke.

Mais ce n'était plus le temps des peintres insouciants, bretteurs et fous. Brouwer, vers 1850, s'appelait Jean Baptiste Madou ; la fantaisie était sage, et dans le Bruxelles d'alors, la folie était contenue.

Elle l'était surtout dans le monde respectable de bourgeoisie riche, où était né Alphonse Asselbergs. Ce monde là était attaché à la règle, aux soucis de la prévoyance, aux habitudes de modération et de réflexion calme. A cette bourgeoisie de Bruxelles on a reproché souvent sa sagesse excessive mesurant les élans, un grand attachement à la règle établie, à l'ordre, à l'habitude. Chez elle s'accentuaient la prudence, l'inquiétude devant l'aventure qui marquaient, en ce temps-là, toute les populations de nos provinces. Ce n'est point le

moment de rechercher les causes profondes d'un pareil état d'esprit. Pourtant, on peut le constater en passant, cette bourgeoisie, comme tout ce peuple, fut toujours énergique ; mais elle sortait d'une série de longues épreuves ; des grandes aventures elle avait toujours été la victime ; si, durant le dix-huitième siècle, elle s'était engourdie, c'est qu'elle était exténuée par la résistance opiniâtre aux grands aventuriers qui l'avaient opprimée, par les luttes livrées sur son sol. Enfin des épopées récentes de la Révolution française et de l'Empire elle avait subi les répercussions violentes sans pouvoir espérer la satisfaction de ses propres aspirations. Elle n'avait pas participé à ces grands événements : on lui avait imposé leurs conséquences, brutalement. Et les hommes qui les lui avaient apportées n'étaient point parmi les nobles figures de ce temps. Cette fois encore, comme depuis des siècles, de l'aventure épique elle n'avait connu que les moins beaux acteurs. Il n'y avait rien d'étonnant à sa circonspection. La race qui avait fourni les luttes audacieuses, les insolentes et tenaces révoltes pour la liberté des communes, la race intraitable avait été le jouet de trop d'intrigues, l'enjeu de trop d'entreprises. Elle était devenue prudente, et elle s'appliquait à maîtriser sa véhémence, à discipliner sa frénésie.

Le bourgeois de Bruxelles aimait les situations stables, la vie bien ordonnée. Il avait gardé le goût de l'abondance et du faste ; mais l'esprit de prévoyance, la crainte de l'imprévu, de l'incertain, le gardaient de l'excès, du caprice, le faisaient parcimonieux, le détournaient des voies nouvelles, des œuvres hasardeuses. Il sacrifiait encore au vieux sensualisme du Flamand et

du Brabançon, il allait encore à la kermesse ; mais le lendemain il reprenait sa tâche coutumière, pour mesurer strictement, le soir, à l'heure du loisir, sa ration de bière et de tabac, en devisant, dans le cabaret paisible, avec pondération. Certes, il admirait l'art, il éprouvait de l'orgueil à évoquer tout ce que lui avait donné son pays, il était fier de ses grands artistes. Mais il considérait avec un peu d'effroi ceux qui osaient tenter de marcher sur leurs traces, d'embrasser une carrière aux problématiques profits.

C'est dans ce monde laborieux et sage, dans ce monde aux fortes qualités traditionnelles, où de père en fils on travaille avec une tenace régularité à des tâches bien délimitées, qu'est né, qu'a été élevé Asselbergs. Monde intelligent, plein de vigueur, monde vaillant, qui vient d'accomplir encore une révolution, mais que trop de secousses ont fait aspirer au repos, au calme, à l'existence réglée, à l'ordre immuable, et qui bride ses instincts tumultueux, ses rêves, sa fantaisie.

En l'adolescent qui termine, vers 1857, ses études à l'Athénée de Bruxelles, ces instincts sont vivants. Nous en avons la preuve dans les innombrables dessins exécutés bien avant cette date, aussi dans ce que nous révêleront des premières années de la vie du jeune homme les carnets où sont annotées les dépenses. Mais la passion de l'ordre et la peur de l'aventure sont puissantes elles aussi : il suffit, pour en témoigner, de l'existence mème de ces carnets soigneusement tenus et conservés jusqu'à la mort.

Et cela fait le cas d'Alphonse Asselbergs passionnant dès avant que s'ouvre la carrière du peintre, avant

même que l'on connaisse, que l'on aborde l'œuvre. Cette vie commence dans une lutte d'où l'art sort victorieux. Ce n'est pas seulement l'antagonisme classique, banal, entre le jeune homme qui veut devenir peintre et ses parents dont la sollicitude s'effare. C'est la lutte intérieure dans l'esprit, dans l'âme du jeune artiste, entre ses aspirations et la raison qui montre le danger.

L'industrie des parents est prospère. L'aîné a là sa place marquée, sa situation faite. Il n'a qu'à vouloir : l'opulence lui est promise. La vie sera facile avec l'héritage assuré. A vingt ans, Alphonse Asselbergs devient un des collaborateurs de l'industrie paternelle. Il voyage en Belgique, visite les clients de la papeterie. Ses études ont été dirigées vers cette activité. A l'Athénée, il a suivi les cours de la section professionnelle. Il a fait des travaux techniques : dans ses cartons on retrouve de belles épures d'organes de machines. Il apprend sérieusement l'allemand et l'anglais. Dans ses premiers agendas les notes sont fréquentes qui ont trait à des leçons de langues, à des lectures anglaises et allemandes. Il est tout à fait engagé dans la carrière industrielle, il s'y intéresse, puisque nous trouvons, en tête du carnet de

1861, cette annotation : « Livre pour constater les bénéfices sur chaque sorte de papier en une année », et cette autre : « Machine à couper les enveloppes ».

C'est décidé. Il sera industriel. Il succèdera à son père, avec ses frères sans doute, dans l'exploitation de la papeterie. Oui, c'est fait. Il travaille déjà.

Pourtant... pourtant, il y a autre chose dans sa vie. En juin 1860, il note : « Visite à M. Huberti ». Quelques jours plus tard, il enregistre cet achat : « Ocre jaune brûlée, brun de Bruxelles, siccatif » ; puis, en août : « divers tubes, toile à peindre » ; et encore en septembre : « couleurs pour études », le même jour où il achète deux morceaux de musique : la *Juive* et *Freyschütz*.

Dans ces agendas si soigneusement tenus de 1860 à 1916 — la dernière annotation est du 25 mars et l'écriture est hésitante — on peut suivre pas à pas la vie d'Asselbergs de vingt à soixante-seize ans ; et par eux s'éclaire l'étrange dualité dont cette vie a souffert. Leur seule existence, d'abord, l'obstination à observer durant cinquante-cinq années une règle adoptée dans la jeunesse, cet ordre méticuleux qui fait se souvenir d'une dépense de quelques centimes ; cette fidélité à l'habitude qui renouvelle cinquante-cinq fois l'achat annuel du même agenda dans le même magasin de la rue de la Colline ; enfin la persévérance avec laquelle sont conservés ces carnets — ces petits carnets noirs pleins de chiffres, et dont la collection fait à cette vie une trame monotone et maigre — tout cela c'est la marque du vieux bourgeois commerçant, c'est l'origine, ce sont les mœurs du Bruxellois de 1860, membre de la Société du Commerce.

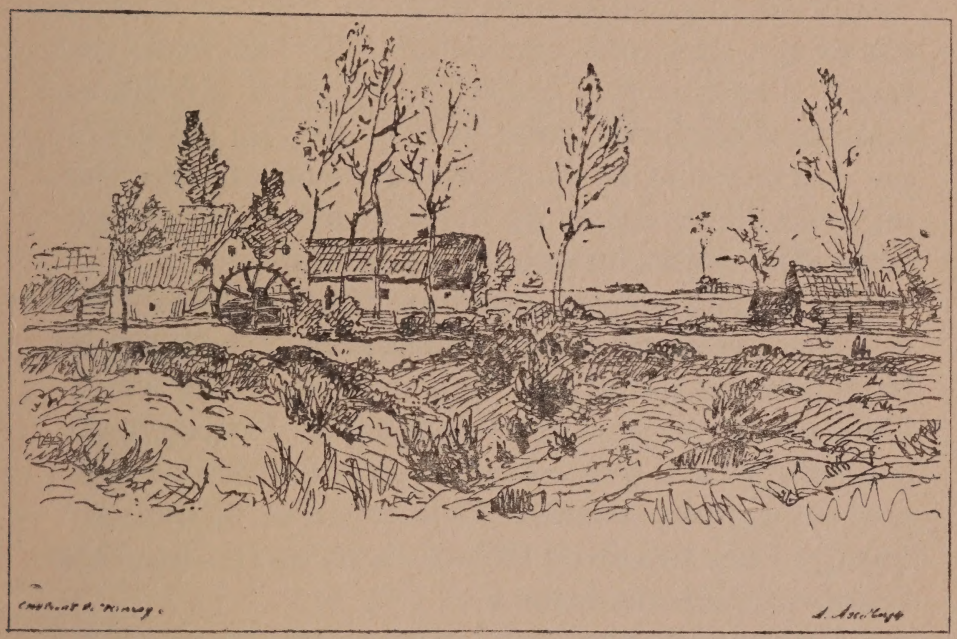
Mais parmi les brèves annotations quotidiennes, combien sont en désaccord avec cet esprit, avec ces mœurs! Dès le début se mêlent étroitement les habitudes de parcimonie et les saccades de prodigalité. Le jeune homme voyage pour les affaires de son père; lorsqu'il descend du train ou de la diligence, il note avec précision ses menues dépenses de route, jusqu'au pourboire donné au porteur de la marmotte. Mais à Bruxelles, il mène l'existence de la jeunesse dorée d'alors. Le soir, il est au Casino, il est au Cirque, il est au Grand Théâtre. Il s'évade pour un séjour à Ostende, pour une partie de chasse.

Il est très soucieux d'élégance ; ses commandes au tailleur sont répétées et très grosses ; il fait une extraordinaire consommation de gants, de cravates, de bottes à l'écuyère, de bottes de chasse, de boutons et d'épingles d'or, de parfums aussi. Il dîne beaucoup au restaurant, modestement, avec son frère Émile. Mais certains soirs il dépense, chez Lantoine ou dans quelque autre cabaret de luxe où il soupe en tête à tête, cinquante ou soixante francs, ce qui, pour ce temps-là est énorme, comme l'est le coût — cinquante-sept francs — de telle partie de campagne à Groenendael. Fréquemment il fait des promenades en « vigilante », luxe encore exceptionnel à cette époque. Et le lendemain de ces jours où l'on n'a pas compté, on note : « bière, pain et fromage : 0,42 ».

Cela n'a, à Bruxelles, entre 1860 et 1870, rien d'insolite. Tel est l'état des mœurs bourgeoises ordonnées, disciplinées et pourtant agitées par les vieux appétits de volupté et de faste de la race. Il n'est pas de pays où le

Avant la Grêle.

carnaval voie des déchaînements comparables à ceux qui secouent tout-à-coup cette population ordinairement si sage. Chaque année, dans les carnets, la saison du carnaval de Bruxelles est marquée par des dépenses larges : Bal au Grand Théâtre, au Lyrique, à l'Alcazar, à la Grande Harmonie, Bal du Commerce, nombreuses



« vigilantes », pour le « cours » et pour le retour, la nuit. C'est la grande vie, mais la grande vie comme on la comprend dans la capitale belge point encore devenue grande ville, la grande vie caractérisée par cette indication de dépenses au Bal de la Monnaie, en 1863 : « Faro, fromage, consommé, tête de veau vinaigrette, Champagne. »

La dualité est dans les mœurs de tous. Elle est particulièrement sensible dans ce cas-ci.

Le jeune Asselbergs, méticuleux et ordonné d'une part, est d'autre part un prodigue. Et les carnets contiennent souvent les mentions : « aumône », ou : « prêté à... », avec une initiale et un chiffre sérieux.

Dualité d'autre part dans les préoccupations. Tandis que l'on achète un traité de trigonométrie, un traité d'algèbre et une table de logarithmes pour parfaire les études qui serviront l'industriel, que l'on prend des leçons d'escrime et d'équitation, que l'on prépare les examens d'officier de garde civique, que l'on fait tout ce qui doit conduire au rang brillant dans la bourgeoisie, on multiplie les achats de livres et les achats de couleurs, donc on lit, on dessine et l'on peint.

Je ne puis songer à analyser ici ces tablettes d'Asselbergs : ce serait excéder quelquefois les droits du biographe ; mais celui-ci doit montrer de la vie de l'homme ce qui peut servir à expliquer l'artiste, aussi, peut-être, ce qui peut modifier, rectifier des opinions erronées sur son caractère. Et je crois utile de transcrire quelques annotations de 1862. Elles montrent ce qu'était l'existence du jeune homme.

Ce sont, d'abord, et presque journellement, les voyages d'affaires dans tous les coins du pays, ou bien à Londres. Dans les villes de province où il loge, le voyageur limite sagement sa dépense. Pourtant, s'il est à Gand ou à Liége, il passe la soirée au théâtre. Mais c'est à Bruxelles surtout que ses comptes révèlent des goûts contradictoires. Voici quelques-unes de ces notes :

*Raphaël*, par Lamartine.

Carnaval. Ruban de commissaire. Une glace, un faro, un verre de bière chaude, une vigilante.

Bal Grande Harmonie. Une carte de dame : 3 francs ; quatre cartes de cavaliers : 40.00 francs. Souper : 22.00.

Bouquet, commissionnaire. Aumône.

Sabres de fourrier, pourboires.

Patente de voyageur.

Concert Grande Harmonie.

Matériel d'aquarelliste.

Quinze jours en Ardenne.

Partie de plaisir Groenendael. Deux coupons. Vigilante. Deux diners. Saint Julien. Moët et Chandon.

Tubes couleurs ; toiles, brosses.

Donné à — ici un nom de femme — : 50.00.

Culotte peau de daim.

Partie à Waterloo : 22.00.

Une bague perles.

Et puis souvent : dîner chez Lantoine, dîner au Café Riche, course de chevaux, bal à la Philanthropie, Champagne, tabac turc, pipe de Hollande.

Et puis de nouveau : couleurs; un cheval de plâtre ; deux chiens de plâtre.

Et puis encore des morceaux de musique dont le choix révèle une évolution rapide du goût. Cela commence en 1860 par le *Bouffe et le Tailleur* et la *Bergère et le Châtelain,* et en 1862 ce seront les valses de Chopin. Plus tard, Asselbergs sera à la première de la *Valkyrie*.

Cette existence complexe, partagée entre l'ordre et le plaisir, entre la sagesse bourgeoise et le dandysme, entre le labeur commercial et les grandissantes curiosités artistes durera jusqu'en 1867. Alors se produira une modification radicale. Jusque là il y a lutte; et il serait malaisé de déterminer avec quelque certitude les diverses phases de cette lutte. Y eut-il hésitation chez le jeune homme ou résistance chez ses parents? Peut-être les deux facteurs agirent-ils? Nous l'ignorons. Nous

savons seulement ceci : Asselbergs dessinait déjà à dix ans. Il a dessiné d'après le modèle vivant dans une académie libre installée rue du Pont Neuf. Parmi les innombrables bouts de papier sur lesquels il fixait des souvenirs et des dates, nous en avons découvert un portant cette mention précise : « C'est en 1861 que j'ai peint mes deux premières études à l'huile, d'après nature, en Campine ». Enfin, dans l'agenda de 1863, est écrit, le 20 août : « Première leçon d'Huberti ».

Ceci, c'est une date décisive. Jusque là, Alphonse Asselbergs a travaillé en amateur ; il a été un jeune bourgeois riche attiré par la peinture mais ne lui donnant que ses loisirs, une partie de ses loisirs, le temps que ne prenaient point les affaires, les dîners au cabaret, les bals et les parties galantes. Il n'a pas de contacts, pas de stimulant. Son seul instinct de Flamand amoureux de couleur le distrait tenacement, l'écarte de la voie régulière vers laquelle doivent normalement le conduire les influences du milieu originel.

Mais voici qu'apparaît Huberti. Et la destinée d'Asselbergs va se décider. L'hésitation ne prendra pas fin brusquement, mais elle s'usera dans la passion de l'art dont brûle, dont se consume le pur artiste que vient de rencontrer le jeune homme indécis. Cet artiste est un indécis lui-même qui a fait de la musique en professionnel et avec talent, après avoir obtenu, à l'Académie d'Anvers, un prix d'architecture, et qui, vers l'âge de trente ans, a porté dans la peinture son goût du rêve et du rythme.

Édouard Huberti, en 1863, lorsqu'il donne sa première leçon à Asselbergs, a quarante-cinq ans. C'est

Après-Midi (Uccle).

un peintre délicat, harmonieux, tendre, plein, pour les choses qu'il admire, du respect ébloui d'un amoureux transi. C'est un homme cultivé, à qui rien de ce qui est l'art, de tout ce qui touche à la pensée, n'est étranger. Et c'est un modeste, un ignoré. M. Raphaël Petrucci qui a consacré à sa mémoire, en 1902, dans la *Revue Occidentale*, une pénétrante étude, trace de l'homme ce portrait :

« Il avait une âme tendre et point emphatique. Il

aimait à s'effacer, à laisser couler les événements du siècle en dehors de son acte et de sa pensée. Constamment replié sur lui-même, vibrant aux moindres accords, maître d'une harmonie cachée, il fuyait la grossièreté des choses trop dites et des paroles trop affirmées. Il lui fallait des silhouettes lointaines, perdues dans le brouillard d'un rêve intérieur. Et c'est pourquoi il passa, silencieux et tranquille, timide et presque obscur ».

Huberti n'a été estimé à sa grande valeur que longtemps après sa mort survenue en 1880. En 1863, il ne jouissait d'aucune notoriété. Ce n'était pas pour le

prestige d'une gloire acquise que le jeune Asselbergs l'admirait et l'aimait. C'était pour tout ce que cette nature de rêveur subtil avait de grandeur cachée, d'aristocratique sensibilité. Le jeune homme acceptait avec joie l'influence offerte, influence pourtant si éloignée de tout ce qui, jusqu'alors, enveloppait sa vie. Jusque là il avait, semble-t-il, connu peu d'artistes. C'est seulement un peu plus tard que, se trouvant avec Huberti à Moulin-Warnant, près d'Yvoir, il rencontrera Théodore t'Scharner à qui une étroite et fidèle amitié va l'unir, qu'il connaîtra Fontaine, Baron et Artan. C'est à la fin de 1867 qu'il se liera, à Tervueren, avec Coosemans et Hippolyte Boulenger.

A la collection des agendas il manque malheureusement l'année 1864. Peut-être ce carnet-là contenait-il des traces intéressantes des premières modifications introduites dans l'existence du nouvel ami d'Huberti. Mais, nous pouvons en juger par la suite, cette existence n'est pas tout à coup bouleversée. En 1865, on constate seulement que les voyages d'affaires deviennent moins fréquents. Évidemment Asselbergs commence à donner plus de temps à la peinture; évidemment il songe à changer de carrière, il ébauche des projets audacieux. En mai il séjourne dans les Ardennes, où sans doute, il fait du paysage. Vraisemblablement il en fait aussi à Uccle, où, pour la première fois, il passe une partie de l'été dans la maison de campagne de ses parents. Il veut peindre la figure. Il note en septembre qu'il a « essayé » le portrait de son frère Émile. Le même jour, il écrit : « faire femme : bras, épaules, poitrine » et aussi : « ferme vue par derrière avec talus » ; en octobre : « payé six

mois Société de dessin ». Quelques mois passent encore ; les voyages pour la papeterie deviennent de plus en plus espacés, les achats de couleurs, d'eaux-fortes, de lithographies, de modèles de Lauters ou de Calame, de plus en plus fréquents; et des annotations étranges apparaissent, qui révèlent de nouvelles tendances, un nouvel état d'esprit. Je cueille celle-ci, qui me frappe : « Quand on a l'âme ulcérée, une bonne parole fait tant de bien »... Pensée banale mais qui témoigne d'un tourment. Pourtant, la vie est toujours brillante, joyeuse. On dîne à l'Hôtel de Belle-Vue, à l'Hôtel de Suède, chez Lantoine; les parties de campagne se multiplient ; on achète des bijoux, des écharpes de soie.

Mais en juin 1866, Asselbergs passe, avec Huberti, quinze jours à Anseremme ; en août trois semaines à Moulin-Warnant. Il rencontre t'Scharner qui peint là, lui aussi. J'imagine que sa volonté s'enflamme aux longues conversations, le soir, avec ces deux artistes. L'enthousiasme grandit et, lentement, dissipe les inquiétudes et les conseils de prudence. L'année 1867 marque une évolution sensible. A la saison du carnaval, Asselbergs oublie les bals et va passer quelques jours à Blankenberghe ; il erre à La Hulpe, à Duffel ; en juillet il fait un long séjour à Francorchamps. Les voyages commerciaux ont cessé complètement. Et en même temps change le genre de vie. Plus de visites aux restaurants élégants, plus de parties de plaisirs, plus d'achats de bijoux et de colifichets. On dîne modestement au « Télégraphe » ou à la « Maison des Poissonniers », peut-être en compagnie d'Huberti ou

de Fontaine avec qui l'on partage le coût de séances de modèle.

Le choix est fait : Asselbergs désormais sera peintre, rien que peintre. Au mois de septembre il s'installera à Tervueren ; et commencera le travail acharné, occupant toute la vie.

Fin d'un Jour d'Hiver.

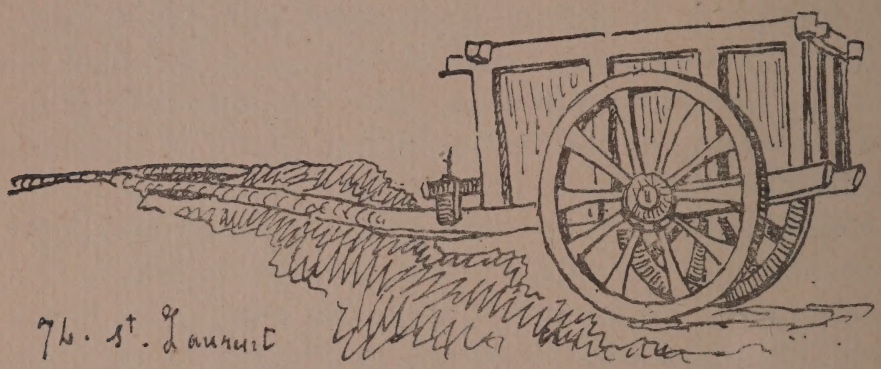
## III

Je n'ai pas connu Asselbergs. Au cours de vingt-cinq années de fréquentation assidue des expositions et d'exercice de la critique d'art, jamais je ne l'ai rencontré. Plusieurs de mes confrères sont, je le sais, dans le même cas. Et il y a là, déjà, une indication : l'artiste se montrait peu, ne cherchait point à se mettre en évidence autrement que par ses œuvres. Ce n'était pas un adroit visant le succès et la vente. Je ne l'ai pas connu ; pour deviner son caractère, je n'ai que ses tableaux, les carnets aux indications brèves, des lettres, ses notes sur les expositions et sur son propre travail, enfin sa maison et son jardin d'Uccle.

Je sais que l'on a attribué à la manie ses étranges habitudes de vie, la farouche retraite dans laquelle il enferma ses vingt dernières années, et que l'on a souri souvent de la rigoureuse ordonnance de son existence, de cette volonté opiniâtre qui laissait tomber en ruines la maison et mourir les arbres du jardin. Je comprends. Je ne m'étonne pas. Moi-même, tout d'abord, en découvrant cette demeure délabrée d'Uccle, j'ai évoqué telle figure de Balzac, j'ai pensé au père Grandet.

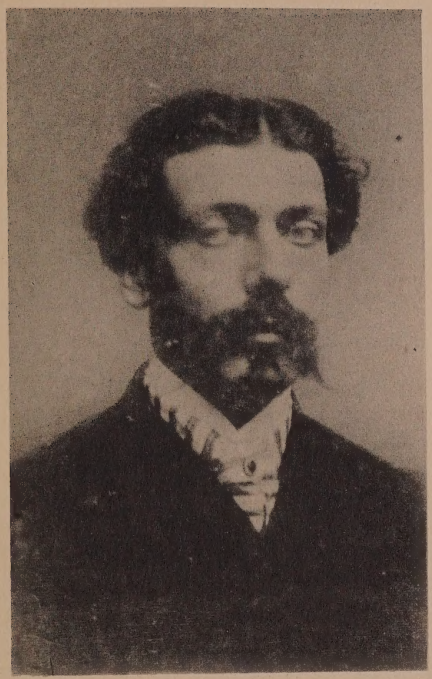
Mais en parcourant les agendas, en pénétrant dans cette vie, je me suis convaincu bien vite que le cas n'était pas aussi simple qu'on le pouvait supposer au premier aspect. J'ai eu, bientôt, l'impression d'une grande lutte et d'un grand sacrifice, d'une vie très

douloureuse, avec du rêve, de l'abnégation et une fin amère. Et lorsque, dans les mémoranda des dernières années, j'ai trouvé parfois ces indications : « posé pour mon portrait chez Eugène Smits », ou : « cherché Eugène Smits pour l'amener dîner à Uccle », j'ai éprouvé une mélancolie profonde en me représentant les deux vieux artistes en tête-à-tête, se rappelant, par



leur mutuelle présence, les grands orgueils passés, les grands espoirs, les enthousiasmes vieillis, et trouvant un goût de cendre aux grands mots que l'obsédante passion de l'art leur faisait encore monter aux lèvres.

La passion de l'art. Il fallut qu'elle fut ardente dans l'âme d'Asselbergs pour que, à vingt-huit ans, il résolût finalement d'être peintre. Certes, il donne un bel exemple de vaillance, l'adolescent pauvre, dénué de toute aide, souvent de toute culture, qui audacieusement réalise le rêve d'être un artiste et brave la misère des débuts. Le cas est fréquent. Il est très noble. Mais la résolution du jeune homme né dans une large aisance, accoutumé à la vie brillante et facile, et qui, pour réaliser le même rêve, renonce à la situation privilégiée,



ALPHONSE ASSELBERGS
EN 1867

aux gains assurés, à l'opulence, aux plaisirs auxquels il a déjà goûté, est méritoire aussi. Il l'est surtout lorsque cet homme est né dans la bourgeoisie laborieuse et prudente et est demeuré dominé lui-même par les habitudes d'ordre et de prévoyance, lorsqu'il est tourmenté par la crainte de déchoir du rang social qu'il occupait.

C'est le cas d'Asselbergs, très visiblement. Il a été élevé dans l'abondance. Il aime le luxe. Il a toutes les coquetteries et tous les appétits. Depuis des années il fait partie de la jeunesse dorée. Le beau garçon bien apparenté, le fils de l'industriel cossu, a sa place enviable marquée dans le monde bourgeois de sa ville natale. Il est prodigue, mais sans folie. De bonne heure on a développé en lui les qualités de discipline qui sont de sa race. Il est soucieux de l'avenir, puisqu'au milieu du plaisir il prend la précaution de faire journellement ses comptes. Cet avenir est sûr, s'il poursuit la tâche paternelle à laquelle il collabore déjà. Qu'il continue, et il goûtera, aussi longtemps qu'il lui plaira, les satisfactions d'orgueil bourgeois et toutes les joies matérielles données par la richesse. Il gardera sa loge au théâtre de la Monnaie, les chevaux sur lesquels il se promène au boulevard du Régent, et, s'il le désire, les jolies filles avec qui il soupe quelquefois chez Lantoine.

Tout cela dépend de lui. Tout cela, il peut le conserver en étant, en demeurant industriel. Il pourra même continuer à consacrer, comme il le fait depuis dix ans déjà, ses loisirs, à peindre en amateur, puisqu'il aime peindre.

Mais cet amour est passionné. Il devient plus tyrannique depuis que Huberti est devenu le professeur.

Huberti est l'un des plus purs servants de l'art, l'un des plus désintéressés ; il est, parmi les peintres, l'un des plus capables de parler avec intelligence et avec ferveur de son culte, de faire rayonner l'enthousiasme. Certainement, il doit y avoir, certains soirs, des conversations interminables entre l'artiste déjà mûr et le jeune amateur, avec quelques autres comme Fontaine, peut-être, des conversations d'où le jeune homme sort toujours plus épris, plus tenté de se donner à l'art, tout entier, comme son maître, comme d'autres dont lui a parlé celui-ci, comme Boulenger avec qui il a travaillé à Tervueren et dont il a dit la belle indépendance, l'intransigeance fougueuse...

Comme son maître, comme Boulenger... Oui. Mais tous deux, avec beaucoup de talent, sont pauvres. Le délicieux Huberti vit son rêve dans une médiocrité ailée, mais parfois pénible. Boulenger travaille avec acharnement en refusant de voir sa misère, conquiert la gloire en bravant la faim. Pour être un artiste, rien qu'un artiste, il faut du stoïcisme. Le succès est problématique et en tous cas lointain. Rarement, très rarement, le peintre, surtout celui qui respecte son art et l'aime vraiment, édifie une fortune, rarement même il gagne largement sa vie, comme on peut la gagner aisément, comme on peut grossir son patrimoine, en fabriquant du papier. Pour suivre l'exemple d'Huberti et de Boulenger, il faut renoncer à la prospérité, aux jouissances auxquelles on est accoutumé déjà, au luxe, au plaisir, à la sécurité; il faut changer de vie....

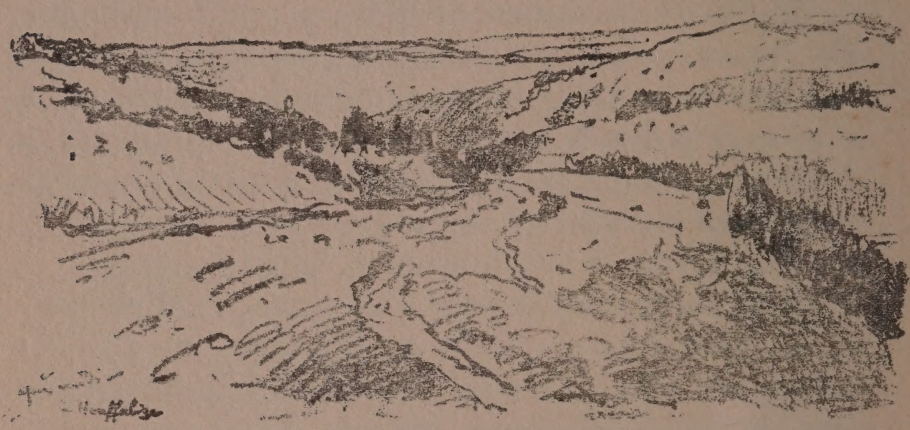
En 1867, Asselbergs, qui suppute tout cela, qui hésite encore, balancé entre ses aspirations d'artiste et

la prudence héréditaire, a vingt-huit ans; il n'est plus l'adolescent irréfléchi qui décide de son sort en une minute d'emportement. Il sait le prix et la valeur de toutes choses ; il tient soigneusement ses carnets ; il est méthodique, il est circonspect. Ce qu'il fera sera froidement résolu.

Eh bien ! froidement il fait ceci : le 6 septembre 1867, ayant acheté une paire de gros souliers et une paire de sabots, et de larges provisions de couleurs et de toiles, il part pour Tervueren ; et il va s'installer dans la pauvre auberge du « Renard » ; pendant de longs mois, il va vivre avec Boulenger, avec Boulenger, le plus grand mais le plus besogneux des paysagistes.

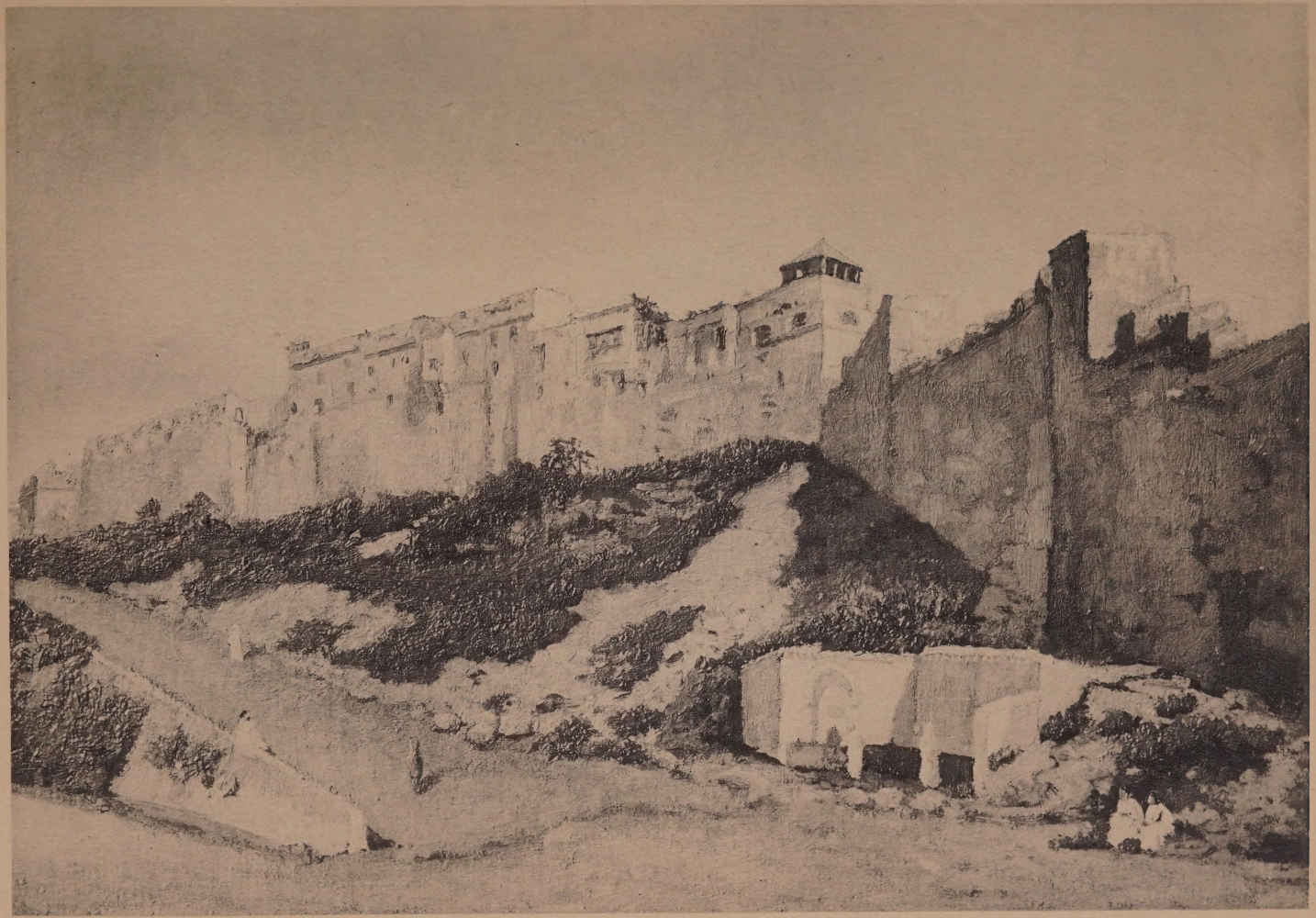
Sans doute, s'il partage l'existence de Boulenger, sa situation ne sera cependant pas semblable à celle du maître de la *Messe de saint Hubert*. Celui-ci ne possède rien, tandis qu'Asselbergs jouit de revenus modestes, mais sûrs. Seulement, Boulenger est entraîné depuis l'enfance, au rude labeur — il a été maçon — aux privations, à l'incertitude du lendemain ; Asselbergs, au contraire abandonne l'existence confortable, brillante et joyeuse, les affaires lucratives. Il quitte la spacieuse demeure bourgeoise du Quai au Bois de Construction pour la triste chambre d'auberge, le restaurant luxueux pour la petite salle de cabaret de village. Et il n'est pas habitué à l'idée de l'avenir précaire. Même, il a peur ; il a peur, c'est évident. Soudain il réforme complètement ses façons de vivre. Lorsqu'il retourne à Bruxelles pour quelques jours, il n'a plus les prodigalités d'hier. Il n'est pas avare ; il n'a pas renoncé aux jolies cravates, aux gants chers, aux cigares fins ; il prête

encore de l'argent à des amis — de gros prêts sont notés fréquemment — ; il fait des dons aux pauvres ; il lui arrive même encore de rapporter à Tervueren quelques bouteilles de Champagne — et alors il doit y avoir, au « Renard » des soirées d'éloquence véhémente, où les peintres officiels sont furieusement maltraités.



Mais il a renoncé aux relations du jeune homme riche, aux joyeux compagnonnages, aux tête-à-tête charmants. Il est peintre ; il ne gagnera pas d'argent. Il doit renoncer, renoncer...

Pourtant, cette vie brillante, il l'aimait. Il l'aimait puisque, plus tard, à de certains moments où quelques ventes dissiperont ses inquiétudes, il y reviendra passagèrement : on le reverra dans les bals et aux premières représentations de la Monnaie et dans les cabarets de nuit. Il l'aimait, mais il la sacrifie à ce qu'il aime davantage : à l'Art. Il sacrifie tout, il surmonte tout, il fait taire toutes les voix qui, en lui, parlent d'autres choses. Ces voix, cependant, sont encore sonores. Nous le verrons par la suite, nous le verrons jusque dans les



La Kasbah d'Alger.

œuvres : les influences nouvelles, les influences aimées d'Huberti, de Boulenger, de t' Scharner, de Coosemans, de Baron, d'Artan, n'ont pas effacé les caractères originels, n'ont pas tué le vieil homme. La personnalité est d'ailleurs d'une trempe telle que personne jamais sur elle n'aura de prise. Qualités et défauts demeureront intacts dans la vie de l'homme et dans son art en lequel on chercherait vainement, n'est-ce-pas ? une trace d'Huberti. Le nouveau milieu n'a eu d'autre action que d'éveiller une âme, de stimuler l'enthousiasme, de confirmer une volonté, de donner à certaines aspirations la prédominance définitive sur d'autres.

Mais en l'homme qui, cet hiver de 1867, s'installe à Tervueren et, par le gel, la pluie ou la neige, vêtu d'un costume de peau de mouton et chaussé de sabots, peint, le jour durant, dans la campagne ; en l'homme qui s'accommode du régime frugal et de la mauvaise chambre de l'auberge villageoise, qui travaille avec acharnement pendant toute la journée et recommence le soir, dessinant avec ses confrères d'après quelque rustre qui consent à poser ; en l'homme qui ne connaît plus d'autre distraction que la conversation avec ses compagnons devant un verre de bière, la fumée des pipes, quelques lectures graves — l'*Énéïde* ou bien l'*Histoire des Girondins,* ou Ruskin — et quelquefois aussi, sur un vieux piano de guinguette, un peu de musique — les carnets disent l'achat des pages de Mozart, de Schubert, — en cet homme qui s'impose cette vie de labeur dans la rude médiocrité, vivent toujours les instincts, les appétits et les goûts d'ordre et d'opulence du jeune bourgeois riche épris de vie large. Ces instincts

sont maîtrisés, comme est maîtrisée la craintive sagesse qui veut des gains assurés et la prospérité croissante. Asselbergs a fait à son rêve, a fait à l'art le sacrifice de tout ce qui lui était si précieux. Il a tout rompu, il a tout quitté. Le dandy s'est fait paysan, le prodigue s'est fait parcimonieux, le danseur élégant s'est retiré dans la solitude des champs et des bois, l'industriel prévoyant a adopté la moins sûre des carrières ; le jeune homme a laissé toutes les joies, dont il n'est point désabusé, pour gouter la seule joie de peindre, toutes les satisfactions de la vanité pour le seul orgueil d'être un artiste.

N'eut-il fait que cela, il mériterait déjà de vivre dans l'histoire de notre art.

## IV

Non seulement Asselbergs a, en 1867, abandonné l'industrie et opté pour la peinture, mais dans la carrière incertaine qu'il adopte, il a choisi, entre deux voies, la plus incertaine. Le monde des artistes est divisé en deux camps; il y a les peintres sages, soumis aux conventions académiques, les peintres de bonnes manières qui ne bousculent pas les goûts conventionnels du public, ses prédilections pour les belles images au pittoresque aimable, au sentimentalisme romantique. Et il y en a d'autres, hardis, fougueux, téméraires, insolents, qui renversent tous les canons, qui rient des bucoliques de romance, qui prétendent faire palpiter la beauté et l'émotion dans la puissance d'une forme, dans la noblesse d'une ligne, dans la couleur d'un ciel et dans la nuance de l'atmosphère, pour qui l'éloquence d'un paysage n'est pas dans une ruine ou dans une goutte de rosée mais dans le style d'une ligne d'arbre, dans les gestes imposés aux troncs par le vent, dans les enveloppements de lumière et d'ombre. Les premiers sont les maîtres des expositions ; ils jouissent des faveurs officielles, de l'admiration du public. Ils recueillent tous les honneurs et tous les profits. Les seconds livrent des luttes pénibles contre l'ostracisme des jurys, contre les préventions de la foule. Ils vivent avec difficulté; on les raille ; ils vendent rarement.

Asselbergs, le prudent Asselbergs, le prévoyant

industriel d'hier, n'hésite pas : il se range du côté des faibles, du côté des méconnus, de ceux dont l'avenir est incertain, dont les gains sont problématiques. Il est le compagnon de travail de Boulenger qui passe pour un révolutionnaire un peu fou, et qui gagne à peine de quoi manger, acheter des couleurs et des toiles et, de temps à autre, venir se griser de musique à Bruxelles, au Concert Populaire ; il s'enrôle dans cette École de Tervueren, qui n'est pas du tout une école, mais la réunion, dans une même auberge, de quelques paysagistes audacieux, en rupture avec toutes les écoles, et qui lancent un défi aux modes et à ceux qui les servent ; et dès 1868, il est membre de la Société libre des Beaux-Arts créée pour mener le combat contre l'art officiel représenté par les peintres et sculpteurs du Cercle de l'Observatoire.

Asselbergs est bien apparenté ; sa famille a des relations puissantes ; il dispose déjà d'un petit revenu. Il est donc en possession de tout ce qui peut faciliter les débuts, ouvrir les portes ; certainement, s'il veut se ranger parmi les prudents, les dociles, parmi ceux qui se soumettent aux conventions et ne font point scandale, le chemin des succès aux expositions, des récompenses, des commandes, lui sera aisé. L'éducation, le milieu, les habitudes de sa jeunesse, l'ont accoutumé à la circonspection, à la sagesse, lui ont aussi créé des besoins de vie large ; il serait très naturel qu'il allât vers ce qui s'offre, vers ce qui est conforme aux tendances du monde auquel il appartient. Il ne faudrait pas grand effort, car rien n'est plus commode que d'adopter des règles par d'autres formulées, de les appliquer avec adresse et de ne pas chercher. Slingeneyer

En Hiver (Campine).

et Verboeckhoven ont brillamment réussi, ils sont comblés d'honneurs ; et Fourmois, qui a cinquante quatre ans déjà, vit péniblement ; et Eugène Smits, qui en a près de cinquante, est presque un inconnu.

Oui, mais une passion brûle dans l'âme d'Asselberghs. Y a-t-elle été allumée par Huberti ? Sont-ce les œuvres de Fourmois, les premiers tableaux de Boulenger ou ceux de Rops, ceux de Dubois, ou ceux du vieux Robbe, est-ce la gloire douloureuse de Théodore Rousseau et de Millet qui ont apporté les révélations ? Nul ne peut le dire. Huberti, Coosemans, ou t' Scharner qui furent les compagnons du début, nous auraient peut-être renseignés. Mais ces témoins sont tous morts. Et nous en sommes réduits aux conjectures sur ce cas particulièrement curieux d'arrachement à tous les liens, d'abandon résolu de la voie naturellement tracée. Comment s'est accomplie l'évolution chez ce jeune bourgeois de Bruxelles, chez cet industriel cossu, élevé au sein d'une caste privilégiée et attachée aux traditions ; quelle fut la part des influences extérieures, et quelle fut celle des vieux instincts d'individualisme entêté endormis mais point morts en cette vieille bourgeoisie de chez nous ? Nous ne le saurons pas.

Toujours est-il qu'Alphonse Asselbergs, devenu peintre, est aux côtés de Smits, d'Hermans — bourgeois du même monde, eux aussi — de Meunier, de Verwée, de Boulenger, d'Artan, de Dubois, de Baron, de De Groux, des rebelles, des méconnus, de ceux qui se révoltent contre la règle et qui endurent gaiement les conséquences de leur indépendance.

Pléïade admirable. Période exceptionnellement

féconde dans l'histoire de la peinture belge. C'est l'heure des conquêtes viriles, des grands élans vers la libre expression, mais vers l'expression que l'on veut puissante et claire dans l'accent personnel ; on cherche un langage plus subtil que celui d'hier, plus varié, plus âpre ou plus délicat, plus originalement nuancé, mais aussi nettement articulé, aussi complet, aussi riche et aussi précis. On revendique toutes les libertés sauf celle de la nonchalance. Il ne s'agit point de restreindre l'effort mais de le porter plus loin.

On luttait au nom de l'Art libre. Le mot, depuis lors, a beaucoup servi ; mais il n'a pas toujours gardé le sens profond et vrai qu'il avait alors. Il ne s'agissait pas de revendiquer le droit d'être inintelligible et de négliger le long, le patient travail, jamais achevé, par lequel s'acquièrent les moyens de parler éloquemment, de traduire les sensations avec force et avec clarté. On était hostile à l'École, mais non point à l'étude, à la culture du métier savant. Si l'on répudiait les formules enseignées dans les académies, on s'imposait une tâche bien plus lourde que celle de se les assimiler pour les répéter ensuite machinalement. Si l'on se gaussait des clichés romantiques de l'Académie d'Anvers, on vénérait Leys, travailleur sévère. On saluait des maîtres artistes en De Winne et en Alfred Stevens, et en De Knyff ; et, parmi les grands noms de l'École française, l'un des plus révérés était celui de Rousseau, le paysagiste à l'émouvante conscience.

Les jeunes d'alors, ceux qui se révoltaient contre les règles étroites et contre les conventions du romantisme, s'appelaient, à Anvers : De Braekeleer et Stob-

baerts, à Bruxelles : Boulenger, Dubois, Rops, Verwée, Artan, Heymans, Baron, Agneessens, Binjé, Fontaine, Sacré, Raeymaekers. Tous ceux-là furent des laborieux

acharnés. De tous ceux-là, la vie se consumma en un travail inquiet, jamais satisfait, cherchant toujours davantage, voulant toujours plus de science pour toujours mieux traduire la beauté, pour égaler la nature dont leurs regards pénétrants guettaient les plus fugitives

splendeurs. Ces splendeurs passagères, vite évanouies, ils voulaient les fixer en des images définitives, non en de confuses entrevisions. Ils avaient l'ambition de capter les plus fugaces aspects, mais non la prétention de les évoquer en la minute qui les donne. La nature a édifié lentement les décors que ces aspects nuancent ; aux plus suaves, aux plus vaporeux paysages elle a donné une armature robuste, une structure ; et dans le ton le plus délicat, elle mêle, sans jamais les montrer, les couleurs, en des combinaisons aux variétés infinies, sans cesse renouvelées par les caprices de la lumière. Pour refaire cette œuvre complexe, il faut de l'attention passionnée, de l'application, de la méditation, l'étude entêtée.

La nature s'offre à nos regards, souvent — et c'est alors surtout qu'elle est éloquente, — en des espaces infinis que le tableau, de format forcément restreint, ne peut embrasser tout entier sous peine de tout réduire à l'imperceptible. Pour maintenir cette sensation de l'illimité en laquelle est la majesté du décor, il faut faire mentir le détail en gardant vrai l'ensemble, il faut graduer les forces et les délicatesses de la matière, celles des ombres et des clartés ; il faut, dans l'évocation restreinte, garder l'ampleur des lignes, leur rythme, leur élan vers les lointains sans bornes. C'est la poursuite du style, imposant pour chaque œuvre un nouveau problème. C'est l'étude, toujours, c'est toujours la recherche, c'est toujours le travail accumulant lentement les moyens d'expression, mais n'épuisant jamais les merveilleuses et innombrables interrogations.

L'Art libre, oui. L'art libre dans ses expressions,

A Bou-Zaréa.

Environs de Mustapha.

l'artiste libre d'écouter sa sensibilité, de transcrire sa vision personnelle. Mais ceux qui revendiquent cette liberté au moment où débute Asselbergs, ceux dont le jeune homme embrasse la cause, se soumettent volontairement à la plus dure des disciplines, au labeur le plus opiniâtre ; leur effort, si haut qu'il les porte, ne sera jamais satisfait, puisqu'il s'agit d'égaler la nature, de traduire intégralement tous les émois inspirés par sa beauté toujours modifiée.

Vision personnelle, oui ; mais vision personnelle des splendeurs éternelles et évidentes, nuançant le décor que tous ont contemplé, que tous peuvent reconnaître, — condition indispensable à la communication de l'émoi, — le décor avec tous ses éléments de forme, de matière, de plans, de consistance, avec tous ses contrastes de rudesse et de douceur, de lumière et d'ombre.

Quand on s'assigne un tel but, il ne suffit pas de regarder nonchalamment et de brosser des pochades sommaires fixant un ton fugitif sur des choses confuses, d'évoquer un frisson passager sur une nature amorphe, de se contenter orgueilleusement de notules suffisantes à rappeler un souvenir à celui-là seul qui les traça. Pour que soit intelligible l'éloquence de la nature il faut que cette nature soit présente, avec toutes ses forces ; par la puissance de celles-ci deviennent sensibles les délicatesses qui, un instant, les ont enveloppées ; par le contraste sont lumineuses et légères les buées montant de la terre lourde ; par la rudesse du sol aux masses pesamment bâties sont profonds et tendres les lointains vaporeux. Le rêve des tons et des clartés n'est émouvant qu'autour de la réalité sur laquelle s'arrête notre

mémoire. A ce rêve il faut que la vérité nous conduise : toujours il est né de sa contemplation.

Mais où est la mesure? Quelle part faut-il donner à la vérité et quelle part au rêve, à l'accent de la sensibilité personnelle? Il n'y a pas de règle. Selon le décor, selon les heures, selon l'impression, ce sera ou la ligne, ou la forme, ou la matière, ou la couleur qui fournira l'indispensable réalité, ou bien tous ces éléments à la fois. Il faut donc savoir tout évoquer, tout doser, et savoir établir toutes les relations. Il faut avoir tout regardé avidement, avoir pénétré le secret de toutes les harmonies, et s'être rendu maître des formes et des lignes dans toutes les transfigurations imposées par les caprices du ciel.

Au bout de cinquante années Asselbergs étudiait encore. Pourtant, il avait travaillé sans relâche. L'activité fiévreuse, commencée en 1867 à Tervueren, avait duré toute la vie. Dans le village brabançon, avec Boulenger, avec Huberti, avec Coosemans, parfois avec Raeymaekers et Montigny, après avoir peint, dans la neige, de l'aube au crépuscule, le soir on dessinait la figure pendant deux ou trois heures ; et puis jusqu'au moment du terrassant sommeil, c'était l'étude encore ; car c'était du travail que ces conversations interminables qui nous l'avons vu, avaient éveillé, au début, l'instinct de l'artiste, ces conversations passionnées où l'on dissertait de l'importance de la figure dans le paysage, ou des secrets du style, ou de ceux de la gradation des couleurs, où l'on analysait avec passion les maîtres, où l'on discutait les théories d'art de Proud'hon ou de Ruskin ou les critiques de Bürger ; et c'était encore

du travail lorsque, dans le silence, on revoyait par la mémoire le tableau ébauché dans le jour et pour lequel on allait tâcher, demain, si la lumière n'était pas modifiée, d'emprisonner la beauté fugitive, de trouver sur la palette ce poudroiement d'argent ou d'or dont, un instant, avait été auréolé, le matin, cet arbre au dessin si nettement écrit et si enveloppé, pourtant...

## V

Asselbergs a laïssé, je l'ai dit, d'innombrables notes. Indépendamment des agendas qui nous ont fourni sur sa vie de précieuses indications, il y avait, dans les tiroirs de l'atelier, des paquets de feuilles volantes portant des réflexions, des souvenirs, des observations relatives au travail, et puis des carnets rapportés de Moulin-Warnant, de Kinroy, de Barbizon ou des expositions : l'artiste avait consigné brièvement le résultat de ses expériences de peintre ou de rapides impressions. Il y a enfin des lettres à un ami.

Le caractère d'Asselbergs nous a été révélé par les sèches formules des agendas ; nous retrouverons plus tard dans les œuvres l'étrange dualité des tendances conduisant ce caractère. Dépouiller méthodiquement les carnets, les feuilles volantes et les lettres, ce serait nous astreindre à un travail très long, très fastidieux et qui ne nous apprendrait rien de bien neuf. La même préoccupation inspire toujours celui qui crayonne ces annotations : il s'agit de conquérir, par la recherche inlassable, par l'investigation fièvreuse, les moyens d'expression, la technique parfaite qui permettra de fixer et de faire revivre les émotions ressenties.

Asselbergs a travaillé, le jour durant, dans la bruyère de Genck ou dans la forêt de Fontainebleau : au retour, à l'auberge, il prend des notes sur telle particularité mise en lumière par le labeur ; le soir, il cause

Olivier et Cactus.

Cimetière Algérien (Dessin).

avec Baron, ou bien il lit quelque biographie de Rousseau, de Corot, de Diaz, de Courbet : avant de se coucher il transcrit la recette d'un vernis dont lui a parlé un compagnon, ou la composition de la palette de Rousseau ; il visite le salon de Paris ou quelque collection fameuse : il formule en mots concis des observations

sur certains tableaux qui l'ont frappé, sur des particularités de leur facture ou de leur composition ; et même dans son atelier, il analyse impitoyablement ses œuvres et en fait la critique avec une cruelle sagacité.

On ne peut songer à dépouiller ces volumineuses archives d'un peintre obsédé par les problèmes de son art. Ce qui est intéressant, ce qui est saisissant, ce n'est pas ce que dit Asselbergs dans ses notes innombrables : c'est la permanence de l'unique préoccupation. Peut-être Asselbergs analysa-t-il trop. L'excès de raisonnement nuisit parfois à son art et fut à lui-même douloureux. Mais combien sont émouvants, même lorsque nous les trouvons un peu puérils, cette conscience toujours

tendue, cet effort jamais satisfait, cette étude jamais épuisée !

Parcourons deux ou trois carnets et quelques-uns des feuillets détachés que le hasard a fait voisiner.

Voici une « Observation d'Huberti pour mon soleil couchant » : ... « on voit trop la couleur de mon ciel. C'est peint trop uniformément.... Il y a, à l'horizon, du ciel, sous les nuages, qui est plus clair que l'étude ; et cela enlève le mystère. La ligne de prairie s'affirme trop »..... Il y a ainsi toute une page de critique.

Ce carnet fut rempli au cours d'un séjour à Moulin-Warnant. Nous n'y trouverons pas de littérature. Ce n'est point un recueil d'impressions ; le peintre ne prétend pas se faire écrivain et traduire par les mots les sensations qu'il doit exprimer par les lignes, les formes et les couleurs. Il est peintre, rien que peintre. Et il note uniquement ce qui a frappé des yeux de peintre :

« Après la pluie, et lorsqu'il y a du soleil et du vent, quand on a le soleil à sa gauche, on a souvent des effets clairs, comme nacrés. Généralement, par un temps pareil, de grands nuages parcourent le ciel, et quoiqu'ils aient des ombres, il demeure très clair. Toutes les cimes et la masse du paysage sont très clairs aussi. Pour peu qu'on ait quelques saules ou une essence grise du même genre, le tableau est comme porcelainé ; et dans toutes les masses lumineuses, il y a des ombres piquées et peu fortes, fines puisque le soleil frise. Il faut seulement tâcher d'avoir une masse d'ombre à gauche. Cela soutient le tout.

» Par le même temps, lorsqu'on prend le soleil tout à fait en face, on a un effet plus monté et plus

mystérieux. On sent plus fortement l'air qui circule, le ciel tourne mieux et les terrains fuient davantage. Cela se comprend : ayant l'éclat en haut de la toile, on sent facilement toute la dégradation jusqu'à l'horizon. Et en continuant à tenir compte de cet éclat en faisant les terrains, on a des tons montés, sourds et mystérieux, quoique lumineux relativement....

» Quant au plein, plein soleil, le disque dans le dos ce n'est pas beau, à moins peut-être d'avoir un ciel d'orage et tout le paysage s'enlevant en clair. Et encore »...

Je ne commente pas. Je constate seulement que le carnet est de 1870. Et je poursuis le dépouillement, avec l'intention de montrer ce qu'il y avait, chez Asselbergs et ses compagnons, chez les peintres de cette génération, d'attention passionnée, de recherche inlassable. Je cueille ces notes successives :

« Mes troncs d'arbres sont trop lourds, même en opposition au ciel clair. Il faut peindre tout le ciel d'abord, et passer les troncs dessus, en transparence, presque en glacis. Ainsi ils n'occupent pas l'œil plus qu'il ne faut ».

« Bien faire fuir le ciel, et bien établir dans le feuillage les plans horizontaux »...

« En hiver, le soir, à Uccle, copier à la plume des eaux-fortes pour m'habituer à en faire. Dessiner le soir toutes espèces d'animaux pour apprendre à étoffer. Faire des dessins à la plume sur nature, pour me préparer à l'eau-forte ».

Ceci est écrit dans les premières années, au temps des débuts ; l'artiste n'est déjà plus un élève puisqu'il expose depuis trois ans. Mais il sera, par la conscience inquiète, un élève durant toute sa longue vie. Alors qu'il

aura peint des œuvres fortes, d'un métier accompli, d'un art jugé digne de nos grands musées, ses notes nous le montreront à la recherche encore des secrets des grands maîtres, des meilleures méthodes de travail, des moyens de vaincre les faiblesses qu'il épie en lui tenacement et qu'impitoyablement il découvre. Devant ses toiles nouvelles, il amène Artan, il amène Baron, il amène t'Scharner; et il écoute, sans protestations, leurs observations parfois sévères; il les enregistre dans des carnets, soigneusement. On devine que ces amis doivent accepter, solliciter de lui la même franchise. Ce sont des maîtres admirables ; mais ces maîtres ne sont jamais satisfaits ; s'ils ont secoué les entraves de lois conventionnelles et trop étroites, ils cherchent les vérités éternelles ; ils n'ont pas la prétention d'en créer pour la facilité de leur tâche. Ces indépendants fougueux, ces révolutionnaires farouches, sont, devant la nature, d'une noble humilité.

Plusieurs fois, dans ses carnets, Asselbergs parle de la nécessité de peindre des études de premiers plans — « terrasses, terrains, prairies, joncs, touffes de plantes sauvages, précise-t-il, pour garder l'habitude de construire » ; il nous apprend qu'il fait, d'un site sur lequel il a admiré, un an auparavant, un effet de neige, et qu'il projette de peindre sous cet effet lorsqu'il reviendra, deux ou trois études, d'abord, sous d'autres aspects, afin de connaître bien l'ossature que la neige couvrira.

Cette poursuite du métier, des moyens d'expression complète, du langage clairement articulé et pour tous intelligible occupera toute la carrière ; Asselbergs, de même que ses grands compagnons, ne se lassera pas

d'étudier de ce point de vue, méticuleusement, et les grands peintres français et belges, et ses propres travaux. Mais cette poursuite ne sera pas la seule; elle ne sera pas la plus passionnée et la plus consumante. Il y aura autre chose, une autre recherche, plus subtile et plus décevante. Elle est nécessaire, elle est indispensable; elle va assurer à la peinture non pas des conquêtes nouvelles, mais un rajeunissement; seulement elle égarera beaucoup d'artistes et, plus tard, elle servira souvent à justifier toutes les défaillances.

A l'heure où commence la carrière d'Asselbergs, à l'heure de Boulenger, d'Artan et de Baron, la vigueur de la volonté, l'ambition de tout évoquer conduisent les jeunes peintres à étudier la lumière avec ferveur. Ce n'est pas une passion nouvelle. Les peintres de notre temps n'ont pas brusquement découvert la lumière. Celle-ci dispense déjà l'évidence et le mystère dans les intérieurs et les fonds de paysage des van Eyck; elle caresse violemment les nus de Rubens; elle lutte avec l'ombre chez Rembrandt; elle épand toutes les douceurs et toutes les puretés autour des figures de Vermeer de Delft et dans son paysage du Mauritshuis. Constable la maîtrise et Turner en est affolé.

Mais on l'avait oubliée. La peinture d'histoire et le paysage romantique ne l'avaient considérée que comme un accessoire dont on pouvait user arbitrairement pour servir l'éloquence de compositions anecdotiques. L'art nouveau, en désavouant ces recettes, lui rendait son importance. Mais il affrontait ainsi un problème redoutable, plein d'embûches, de contradictions.

La lumière est de la beauté relative, appréciable

par le contraste. Elle vaut par le voisinage de l'ombre, comme la fluidité de l'atmosphère qu'elle pénètre nous est sensible par l'opposition de la matière puissante, des formes solides. Il faut accorder ces contraires, ne pas se laisser séduire par l'un d'eux exclusivement. Et cela

exige une attention ardente, des efforts toujours renouvelés, car l'échelle des contrastes a des gradations presque insaisissables. Il est facile de donner des tons lumineux à quelque aspect vaporeux, à quelque surgissement de rêve, à quelque fragment isolé de paysage ou d'intérieur, à quelque vague apparition de figure humaine ou à une combinaison de taches de couleur violentes. Mais maintenir ce rayonnement autour d'un aspect aux formes précises et fortes, d'une évocation complète et équilibrée, d'une figure vivante et noble, le maintenir sans abandonner ni rien de la réalité ni rien de l'harmonie des lignes et des couleurs par quoi l'art doit grandir la vérité, telle est la vraie tâche. Elle est très lourde.

Les Sables.

Sa complexité obsède Asselbergs. Il voit dans la collection Cardon, un tableau de Troyon, et il écrit sur ses tablettes : « Est inondé de soleil et de lumière quoique très monté de ton, foncé. Comment expliquer cela ? »

Dans l'atelier de Baron, il voit travailler un nouveau venu : Adrien Joseph Heymans ; et à diverses reprises, des notes brèves concernant ce jeune homme, révèlent une curiosité vive pour ses tentatives dirigées vers la lumière. Il a, d'ailleurs, avec une étonnante pénétration, deviné le talent naissant. Un peu plus tard, il montrera la même sagacité lorsque débutera Courtens.

Devant un Daubigny il note : « Ses soleils couchants sont moins couleur que les miens ; il donne mieux la note claire du ciel ; et ses terrains gagnent en mystère, sans être trop foncés. »

En 1875, Baron l'a rejoint à Barbizon. Et c'est sans doute le résumé d'une conversation qu'Asselbergs transcrit dans son carnet, en ces termes :

« Baron. — Il a d'abord cherché l'harmonie et la couleur sombre ; ensuite il a cherché la lumière (plus clair, peut-être trop clair) ; puis il a cherché le « bouquet » du ton (à Genck), et a obtenu en même temps le chatoiement ; puis il a cherché le scintillement de la lumière dans le paysage en peignant relativement clair, procédant par taches donnant le luisant de la nature, en opposant des tons relativement clairs à des tons relativement foncés et en observant bien les plans... »

Remarquez-le : dans ces lignes caractérisant l'art de Baron, il n'est pas question du style, de ce style si

simple et si austère pour lequel Baron est admiré. Ce n'est point qu'Asselbergs tienne le style pour négligeable; en d'autres observations, notamment à propos de Diaz, il s'en préoccupe avec discernement. Mais, à ce moment, le grand problème, le problème nouveau, c'est celui de la lumière. Le style, lui et ses compagnons le connaissent, leurs prédécesseurs immédiats le possédaient et le leur ont enseigné. Baron semble l'avoir d'instinct. Et il rythme les premiers tableaux d'Asselbergs, comme l'*Avant la Grêle,* exposé au salon de Bruxelles en 1869. Mais la lumière, il faut la conquérir ; et, peut-être ces peintres le sentent-ils aussi confusément, cette conquête indispensable est pourtant pleine de dangers, il faut se défendre contre sa séduction, contre sa tyrannie, défendre contre elle tout ce que l'on avait conquis auparavant, la défendre elle-même contre ses propres excès. Et c'est une hantise : il faut être lumineux, il le faut; mais il faut aussi demeurer puissant, maintenir aux choses leur vigueur dans l'enveloppement des clartés, à la couleur sa diversité harmonieuse.

Il s'agit de garder un équilibre fragile, une juste mesure, de ne sacrifier trop ni à la précision, ni à l'unité, de donner à la matière et à l'atmosphère colorée qui amortit ses reliefs leur respective importance. Travail délicat pour tous, mais particulièrement difficile pour Asselbergs qui doit combattre en lui-même une tendance despotique : il est méticuleux. Il l'est doublement : par les yeux et par la force de l'éducation.

Un oculiste fameux appelé à soigner un jour un membre de sa famille, l'a examiné, lui aussi, par hasard. Et il a prononcé cet éloge qui, pour le peintre, était une

sentence : « Vous avez des yeux de pigeon ». Asselbergs, en effet, était doué d'une vue exceptionnellement puissante, à laquelle pas un détail même lointain n'échappait. Et, pour un peintre, cela ne va pas sans inconvénients. Il s'en rendait compte avant le jugement de l'oculiste. Dans le carnet de Moulin-Warnant il y a cette observation : « Je viens de voir chez Ghémar un petit Daubigny. Quel amalgame de tons aériens dans son ciel. Sa coloration est plus sourde et plus sobre que la mienne, parce qu'il est myope. Essayer de cligner des yeux en peignant sur nature, et faire ce que je vois ainsi, ou bien me procurer une paire de lunettes pour me raccourcir la vue. Demander à oculiste si cela ne peut pas abîmer les yeux ».

Asselbergs ne porta jamais de lunettes. Sans doute, on le mit en garde contre le danger d'une telle pratique, dans son cas. Toujours donc il dut lutter contre l'impitoyable clairvoyance d'un regard trop pénétrant lui montrant trop de précisions.

Il dut lutter aussi contre les suggestions, contre les réminiscences des habitudes prises dans la jeunesse. Nous avons vu le fils de l'industriel voué lui-même à l'industrie et s'astreignant, pendant plusieurs années, à observer les sages méthodes d'ordre obligeant à tout compter, à tout mesurer, à tout enregistrer. Instinctivement, il enregistre ; il enregistre tout ce qu'il voit. Et c'est seulement lorsque, le travail abandonné et la faculté de réfléchir reconquise, il examine et médite, qu'il s'aperçoit de l'excès. Alors, il s'écrie, car il se connaît bien : « Je suis trop affirmatif ».

« Je suis trop affirmatif ». Combien de fois il a écrit

cela, dans ses carnets et dans ses lettres ! Et c'est, en effet, son défaut. Certains de ses tableaux ont la rigueur d'un inventaire. Et il en est de pareils à toutes les époques de sa carrière. Si bien qu'il connaisse ce défaut, il n'en triomphera jamais définitivement. Il en sera victorieux souvent ; il peindra des œuvres larges, aux lignes amples et infinies, d'une parfaite unité, dans la caresse atténuante de la lumière, comme la *Symphonie de l'Aube*, et l'*Ourthe à Houffalize*, ou même dans le violent soleil, comme la *Kasbah d'Alger*. Mais le lendemain, insidieux et tenace, le mal reviendra. Et il faudra lutter encore, lutter toujours, contre la puissance excessive des yeux, et contre ce vieil instinct poussant à ne rien oublier, à ne rien retrancher de ce que la lumière met en évidence mais de ce que, pourtant, l'atmosphère enveloppe et émousse.

Lutte pénible, qui durera cinquante ans, mais qui connaîtra quelques belles victoires de l'artiste.

La Mare aux Fées (Fontainebleau)

Automne à la Mare aux Fées.

## VI

Un autre, connaissant sa faiblesse, ayant, comme il l'avait fait, mesuré l'écueil, eut pris le parti de l'éviter. Il se fut habitué à négliger le dessin, à ne pas se préoccuper des constructions solides, des formes résistantes et des lignes caractéristiques. Il eut adopté cette manière vague, en ce temps déjà cultivée, et qui donne le succès facile : de la tache chatoyante sur de confuses apparences, en de superficielles et sommaires esquisses. Cela était à sa portée, d'innombrables pochades l'attestent.

Mais il n'était pas homme à se contenter d'un expédient. Il était de la race des accomplisseurs, de ceux qui veulent remplir intégralement leur tâche. Pour lui, celle du paysagiste embrassait toutes les beautés de la nature, l'évocation complète de celles-ci dans la complexe unité des aspects. Si, dans ce travail d'évocation complète, certaines tendances personnelles étaient gênantes, eh ! bien, il fallait vaincre ces tendances, sans rien éluder des difficultés. Au lieu de regarder superficiellement pour atteindre aisément l'impression de la lumière qu'avec passion il poursuit, Asselbergs étudie consciencieusement, d'abord, tout ce que cette lumière nuance.

Je ne crois pas que jamais un paysagiste se soit autant que lui appliqué au dessin, ait avec autant de patience, préparé, édifié ses tableaux. De chacune de ses toiles importantes, on retrouve, dans les cartons de l'atelier, de multiples traces ; pour chacune d'entre elles

il y a deux, trois, quatre, cinq études peintes, études de l'ensemble, études de certains détails, de tel arbre de la *mare aux fées*, des faisans étoffant le *Bois-Bréau*, d'une figure ; et puis il y a les collections des dessins au crayon, à la plume, en lesquels, tout d'abord, le tableau

fut construit : en celui-ci sont étudiés les plans, en celui-là les arbres ; — combien de fois furent dessinés, avec leur caractère aigu et leur puissance pauvre, les têtards de Kinroy ! — en d'autres, des plantes sauvages « écrites » avec la netteté délicate et l'humble vision des artistes japonais, de ces Japonais que le peintre n'ignore pas : en 1869, alors que les japonisants étaient rares et mal informés, il achetait des kakemonos.

Ces cartons, on ne les compulse pas sans éprouver une émotion. Il ne s'agit pas des innombrables carnets où sont jetés les croquis vivants, mouvementés et sûrs ; il ne s'agit pas de ces notes primesautières où le travail n'apparait point, qui sont comme les cris admiratifs

échappés à l'artiste sans qu'il ait eu besoin de penser. Chacun de ces dessins est une œuvre méditée et exécutée savamment. Ensemble ils représentent une somme de labeur colossale, ils révèlent une somme de science exceptionnelle. Et ils représentent une effrayante accumulation d'obstacles, dressée par l'artiste entre son rêve et la tentation de le réaliser aisément mais imparfaitement. Il semble qu'il se dise à lui-même : « Tu vois trop clair, tu voudrais cligner des yeux. Non! Il faut regarder, il faut bien voir toutes choses. Après, tu tâcheras d'oublier. Mais il faut voir d'abord, parce que, s'il ne faut pas tout montrer, il faut qu'existe même ce que l'on ne distingue pas ».

On pourrait ici, peut-être, si l'on était mieux renseigné sur l'homme, découvrir l'influence de certaines idées. De quelques lettres d'Asselbergs, il semble résulter que le spiritualisme, encore maître de la pensée humaine au temps de sa jeunesse, de sa formation intellectuelle, était chez lui fortement ébranlé. Il n'était pas libéré de tout esprit religieux, mais il avait appris à douter; et si sa sensibilité hésitante se rattachait à une philosophie déterminée, cette philosophie était apparentée au panthéisme. Peut-être ne s'en rendait-il pas compte ; mais cela paraît évident. Il ne voyait rien de certain que dans la nature. Et l'attention passionnée qu'il vouait à celle-ci ressemblait à un culte, à un culte pour lequel il consentait à souffrir : « J'ai fait, note-t-il, des effets de neige à Marlotte, par la gelée, avec 10 degrés sous zéro. A 12 sous zéro, j'avais froid ». Et lorsqu'il travaillait dans ces conditions pénibles, c'était avec la même patience, avec le même fervent respect que dans

la béatitude de l'été. Il travaille dans l'extase. Un arbre est, à ses yeux, quelque chose de divin et que l'homme n'a pas le droit de traiter négligemment. Il le contemple comme jadis le druide recueillant le gui sacré. C'est l'expression la plus complète, pour lui la plus saisissante de la création. Un seul peintre, je crois, l'a considéré avec autant de ferveur, a autant épié ses formes et ses gestes; c'est l'artiste dont, d'ailleurs, il parle le plus souvent : c'est Rousseau.

Mais Rousseau était moins ingénu. Il choisissait ses arbres, et il se faisait leur maître ; il leur imposait ses volontés, il disciplinait leurs mouvements. Asselbergs ne choisissait pas et demeurait timide, respectueux et soumis devant le prodige de la vie végétale. Le plus maigre des chêneaux, le plus rabougri des têtards, lui inspiraient la même tendresse que le hêtre le plus majestueux. Et il s'imposait de traduire fidèlement leurs gestes maladroits et leur pauvre langage. J'imagine qu'il leur parlait, comme Saint François parlait aux plus humbles bêtes.

Et il savait, il savait clairement que son art exigeait moins de respect, et que ses yeux trop puissants rendaient pour lui dangereuse, plus que pour d'autres, cette contemplation appliquée. Il écrit : « Ce qui m'empêche d'avancer, souvent, c'est que je mets trop de soin à dessiner ma toile. Il faut être moins sec, moins affirmé ». Et il y revient constamment : « Trop accuser tout, c'est la négation de l'Art ».

Il sait. Mais il y a les terribles yeux. Et il y a l'habitude de l'ordre, de l'observation méticuleuse, l'habitude atavique, sans doute. Et puis il y a le danger,

La Mare aux Têtards.

l'autre danger, celui de l'inconsistance, de l'impressionnisme sans base, sans appui, qui aboutit à l'œuvre séduisante mais sans vigueur, sans la puissance du frémissement universel. Et il y a enfin une sorte d'entraînement vers la difficulté, un défi lancé à soi-même. Le peintre qui a, dès ses débuts, trouvé sur les hauts plateaux de l'Ardenne, dans les vastes horizons étagés, les aspects qui convenaient à sa vision et qui y a exécuté de très belles pages, ira au devant de tous les périls : à la lumière violente de l'Afrique, qui découpe les contours et expose à la sécheresse, aux arbres de Fontainebleau qui dessinent des silhouettes trop distinctes, à ceux de Kinroy, rares, isolés, invitant à la minutie. On dirait d'une constante bravade, d'un perpétuel besoin de bataille, d'une âpre joie à s'imposer les plus rudes tâches, les plus douloureux triomphes sur soi-même.

Parmi les peintres de chez nous, Asselbergs a été l'un des plus nomades. La plupart de nos paysagistes ont travaillé exclusivement en Belgique et en Hollande. Ils se sont ainsi conformés à une règle à peu près générale : l'artiste s'attache, presque toujours, à évoquer la nature dans sa contrée natale ou dans celles qui lui offrent des aspects analogues ; devant ces aspects se sont éveillées ses premières émotions, en eux se retrouvent ses grands souvenirs. On connaît la réponse de Corot à un jeune homme qui lui demandait où il devait aller peindre : « Vous n'avez donc pas de pays, vous ? »

Pendant les premières années de sa carrière, Asselbergs n'obéit pas à cette loi. Il est inquiet. Il rêve d'autres cieux, il a la curiosité d'autres lumières. C'est qu'il n'est pas conduit par le seul instinct. Tandis que

Boulenger, pauvre et isolé, commençait, comme le plus grand nombre de ses confrères, à peindre très jeune, avant d'avoir lu, avant d'avoir réfléchi, avant de connaître les grandes œuvres nées ailleurs, et ainsi identifiait son art avec son pays, Asselbergs, avant de se donner tout entier à la peinture, avait beaucoup lu, beaucoup étudié et connaissait déjà les œuvres de Rousseau, de Daubigny, de Millet, de Dupré, de Fromentin. Chez lui la culture dominait l'instinct, troublé de curiosités, d'inquiétudes. Et cela fit de lui, pendant longtemps, un errant.

Avant de rejoindre Boulenger à Tervueren, il passe, en juin 1866, quinze jours à Anseremme, probablement avec Huberti; en juillet-août, le voici, avec Huberti encore, pendant trois semaines à Moulin-Warnant près d'Yvoir, et c'est là qu'il rencontre t'Scharner. De Moulin-Warnant il va à Veerle ; en octobre, il est à

Heyst. En février 1867, dix jours à Blankenberghe ; en avril à Duffel. Il cherche, il cherche.... Il cherche encore durant les quatre années de Tervueren : de temps à autre il s'échappe, court à Ostende ou va se réinstaller pour deux mois à Moulin-Warnant.

Lorsqu'il quitte Tervueren en octobre 1871, c'est pour aller passer trois mois encore à Moulin. Il revient ensuite travailler à Uccle. Mais après une visite à t'Scharner qui vit à Eysden, il s'éprend de la Campine, — cette passion-là le tiendra toute sa vie et sera particulièrement féconde — et en septembre 1872, il va planter son chevalet à Kinroy. Il fait là un premier séjour de cinq mois, coupé de courtes visites à Genck, à Eysden. Il rentre à Bruxelles en février 1873, peint beaucoup à Uccle. Mais dejà une nouvelle curiosité le tourmente : le 15 septembre, il écrit dans son agenda : « Convenu avec Papa que je lui ferai le plus grand panneau de sa salle à manger pour 1000 francs qu'il me remettra avant mon départ pour Alger ».

Pour Alger ! Comment cela s'est-il décidé ? Quelle inexplicable nostalgie pousse le jeune peintre ? Il a travaillé avec fièvre, avec enthousiasme, à Moulin-Warnant, à Uccle, à Kinroy. Il a peint sur la Meuse, dans le Brabant, en Campine, des tableaux qui viennent de lui valoir aux salons de Gand, de Paris, de Bruxelles, d'Anvers, à l'exposition internationale de Londres de 1871 et de 1872, de premiers succès, très francs. Les *Vieux Etangs,* un *Matin à Tervueren,* le *Chemin de Stockel, Avant la Grêle*, fixent, dans de la belle couleur éclatante et sobre, le style majestueux et paisible de la campagne brabançonne. Dans le *Ravin près de Mon-*

*taigle,* dans les *Rochers de Champal,* dans un *Hiver près de Dinant,* se sont manifestées de puissantes qualités de peintre capable d'accorder le métier vigoureux et l'expression subtile; enfin dans la *Fin d'un jour d'Hiver,* dans le *Soleil après la pluie,* et dans de petits tableaux, l'artiste semble avoir trouvé une éloquence nouvelle, à la fois âprement précise par la forme et mystérieuse par la lumière. Dans les pays où il peint depuis cinq ans, il y a de quoi satisfaire toutes ses curiosités, dépenser toutes ses forces. Et il part, il part vers une contrée lointaine dont il ne sait rien, sinon qu'elle n'a aucun des caractères pour lesquels il aime le Brabant, la Meuse et la Campine.

Que s'est-il passé? Par quoi est-il entraîné? Il accompagne un ami, le peintre Bouvier, à qui le séjour en Afrique est recommandé. Mais il est décidé à peindre. Il emporte d'amples provisions de couleurs et de toile. Pourtant, il se défie de l'exotisme. Quelques mois auparavant, il avait reçu, étant à Kinroy, une lettre de son ami Aubry. La lettre était datée de Nice et accompagnée d'une photographie prise à Beaulieu au bord de la mer. Aubry venait des Pyrénées et se préparait à partir pour Rome et Naples. En une langue verveuse, il célébrait la nature méridionale et engageait Asselbergs à venir le rejoindre, à l'accompagner en Italie. Et Asselbergs avait répondu :

« C'est un fort beau voyage. Naples doit être splendide, en dépit des affreux tableaux que je vois toujours arriver de là-bas. Je comprends toutes les beautés, toutes les émotions que doivent susciter dans l'âme des pays aux aspects nouveaux et grandioses.

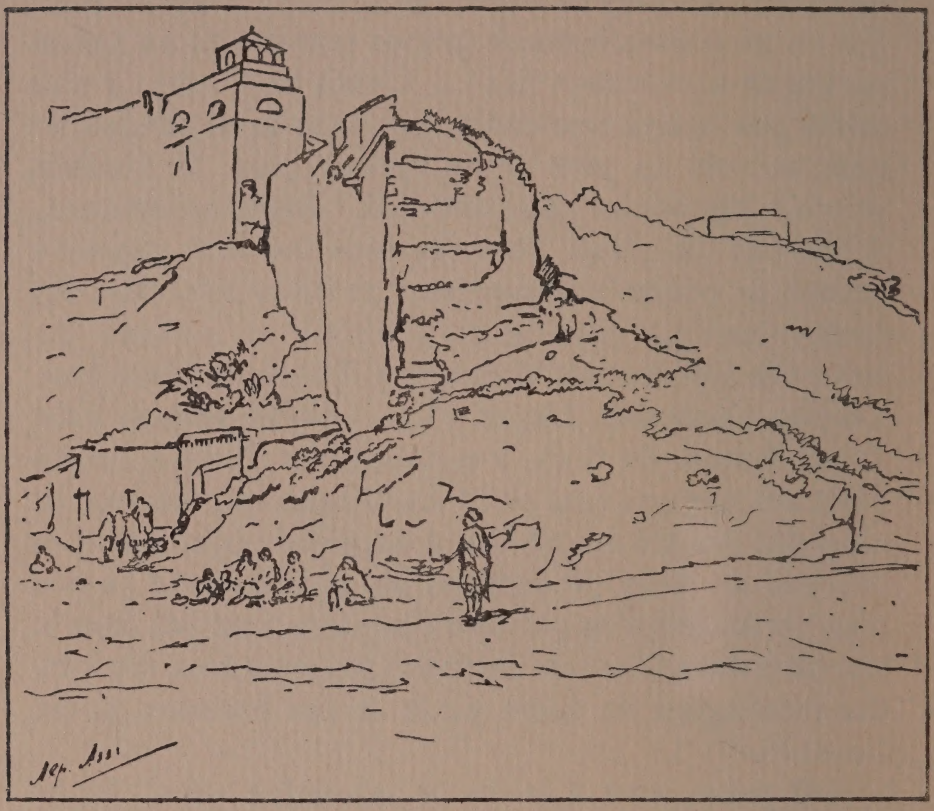
Un Soir d'orage à Genck.

Mais notre pays n'a-t-il pas sa poésie et son charme ? Crois-tu que la bruyère désolée, vaste, sombre, parsemée des traînées jaunâtres des joncs dans lesquelles scintillent les flaques d'eau des marais, n'émeut pas ? J'ai vu un couchant sur de grands marais ! Si un artiste parvenait à exprimer cela !... C'était trop beau : je n'ai même pas essayé une étude. Les bras m'en pendaient. Cela se voit un jour et ne revient plus. Il faudrait pouvoir reproduire de souvenir. Malheureusement, il faudrait du génie. Tous les pays ont leur genre de beauté, de poésie. Certainement, je ferais volontiers des études dans un pays neuf : peut-être la secousse me ferait-elle faire un pas. Mais Corot, Rousseau, Daubigny, Troyon, Constable, Dupré, Diaz, Charles Jacque, Paul Huet, Breton, De Cock, Fourmois, tant d'autres, ont-ils peint ailleurs que chez eux ? Et lorsque, par hasard, ils nous ont montré un tableau d'un autre pays, n'était-ce pas une de leurs productions les plus faibles ? Je suis bien persuadé qu'en peinture l'émotion n'est pas dans le site mais dans l'âme de l'artiste. Que nous font, dès lors, des montagnes de mille pieds et des horizons de six lieues ? »

Il pense ainsi à la fin de novembre 1872. Et en septembre 1873 il a décidé le voyage d'Algérie. Il part en octobre.

Lorsqu'il écrivait à Aubry, il était évidemment sincère. Il était alors dans l'élan du travail à Kinroy. Il découvrait la nature qui devait lui inspirer ses plus belles œuvres. Il vibrait de tout l'espoir représenté par les tableaux commencés. Mais sans doute, rentré dans l'atelier d'Uccle, il avait trop regardé ces tableaux, leur

avait trop appliqué l'impitoyable sagacité de son esprit critique. Le doute était revenu : « Peut-être la secousse me ferait-elle faire un pas... »



Parti le 16 octobre, le peintre ne revient à Bruxelles que le 18 juin de l'année suivante. Il a donc passé en Afrique huit mois environ. Il rapporte un tableau important : la *Kasbah,* deux ou trois autres de dimensions plus restreintes, et une quinzaine d'études.

Tout cela était encore dans l'atelier au moment de la mort du peintre. De tout cela il n'avait rien vendu et il n'avait rien donné. Évidemment il tenait à ses

travaux d'Algérie. Dans son testament, en assignant une destination à la *Kasbah*, il dit : « C'est, je crois, mon meilleur morceau de peinture ».

En effet, la *Kasbah* est une œuvre de maîtrise. Et tout ce qu'Asselbergs a peint en Afrique est passionnant. Devant cette *Kasbah*, devant *Alger*, devant *Un paysage à El Biar*, devant *Fort l'Empereur*, devant *Un matin dans la ville haute à Alger*, devant les études comme l'*Impasse*, on demeure étonné du silence qui accueillit ces œuvres à leur apparition. Comment ne frappèrent-elles pas plus vivement le public et la critique ? Comment ne fut-on pas attiré par le phénomène qu'elles apportaient : l'interprétation du paysage méridional par un peintre flamand gardant sa vision et son métier de Flamand, et fixant pourtant, avec une humble sincérité et avec une puissance aisée, la lumière souveraine.

Les tableaux sont là. Nous ne disposons d'aucun commentaire. Pas de carnet d'Asselbergs, pas de notes sur le séjour en Algérie ; et pas d'articles de critique, quoique la *Kasbah* ait été exposée, de 1874 à 1885, à Gand, à Paris, à Bruxelles, à Bordeaux, à Nice, à Cologne, à La Haye, à Anvers, quoiqu'elle ait figuré à l'exposition de Paris en 1900, quoique trois ou quatre autres d'entre ces œuvres aient été montrées, elles aussi, en Belgique, à Paris et à Londres. Les tableaux sont là. Je n'en connais pas d'autres en lesquels un artiste brusquement transplanté, brusquement mis en présence d'une nature très différente de celle jusqu'alors étudiée et subie, demeure aussi sincère, aussi libre de toute réminiscence, de toute vision préconçue ; je n'en connais aucun où la lumière violente, dominatrice,

soit plus franchement traitée, plus honnêtement maîtrisée.

C'est, pour un artiste du Nord, une entreprise extrêmement périlleuse que celle d'aller peindre en Afrique. Toutes les conventions le guettent ; l'orientalisme littéraire a peuplé notre imagination de décors tout faits, aux couleurs éclatantes, aux rutilantes violences. Il faut une volonté bien clairvoyante et bien vigilante pour se débarrasser de l'obsession. Ceux qui parvinrent à la secouer sont rares ; et généralement ils n'y ont réussi qu'en s'attachant aux heures sombres, aux aspects tragiques, en renonçant à affronter la lumière, la grande lumière qui découvre les crudités tapageuses et discordantes, qui découpe sèchement les contours...

Qui découvre les crudités, qui découpe sèchement les contours ?... Je n'ai pas vu l'Algérie, je le confesse. Mais j'ai vu ce que le soleil ardent, le soleil implacable fait de la nature en des contrées moins méridionales, où il règne moins absolument. Et, depuis que le paysage n'est plus conduit par l'imagination romantique, depuis qu'il cherche la vérité, je vois toutes les œuvres tentées dans ces régions, où d'ailleurs jamais un paysagiste ne naquit, souffrir de cette sécheresse...

Quel miracle s'est accompli en faveur d'Asselbergs ? Aux écueils que rencontrent là-bas tous les peintres, s'ajoutait pour lui un danger supplémentaire. Ce regard trop précis dont il souffrait déjà chez nous, chez nous où l'atmosphère noie les détails, atténue, amortit les lignes, n'allait-il pas, sous le ciel d'Afrique, devenir plus méticuleux encore ?

Non. Le peintre évite tous ces dangers ; celui

Etudes.

Etudes.

d'abord de l'exotisme conventionnel, de la vision littéraire, de la turquerie ; celui de la couleur violente, celui de la forme trop arrêtée, de la matière mince, celui du contour trop linéaire, trop minutieusement écrit. Sous la lumière véhémente, sous le ciel entièrement, désespérément bleu, sur la terre brûlante d'où ne monte jamais une haleine humide, dans cette atmosphère transparente, il réussit à amortir et les couleurs et les formes, à les envelopper, sans d'ailleurs diminuer en rien la splendeur de clarté.

Je ne crois pas que l'on puisse trouver œuvre plus honnête, — j'entends le mot dans son sens le plus haut — que la *Kasbah*. Le peintre n'a eu recours à aucun artifice de présentation, de mise en scène : il a vu, sous le ciel uniformément bleu, dans le feu d'or d'une lumière que rien n'adoucit, dans laquelle ne courent point les tressaillements d'ombre mouvante que les nuages, chez nous, suscitent, il a vu des murs blancs aux lignes droites, aux rares saillies ; autour de ces murs, le sol aride, avec de pauvres touffes de verdure basse et maigre. Du blanc, du bleu, du vert, avec de brutales évidences. Il a peint cela simplement, non point en taches violentes, mais en matière richement et subtilement nuancée, en blancs gradués, dorés, argentés ou gris, en verts rompus ; et la bâtisse informe a, tout de même, une puissante majesté, cette végétation haletante a de la joie, cette lumière écrasante n'écrase rien, fait resplendir les choses en leur laissant leur importance, et même les légers burnous blancs des quelques personnages discrètement silhouettés laissent deviner des formes animées et résistantes.

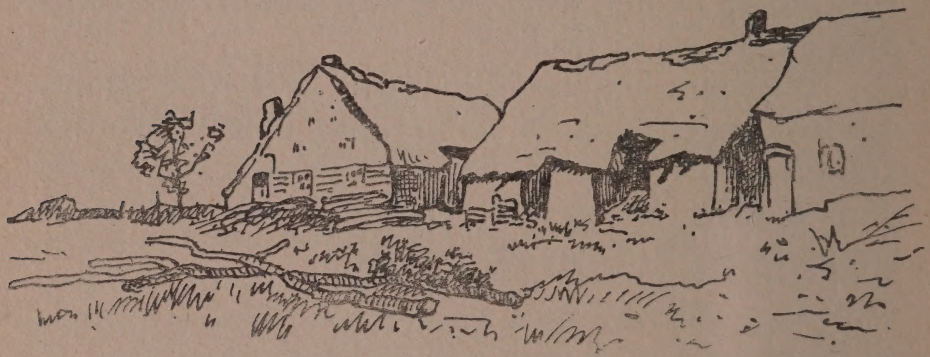
Asselbergs en peignant la *Kasbah,* en évoquant sur de petites toiles d'autres aspects de ce pays, pour lui nouveau, ne songeait point à démontrer quoique ce soit. L'heure n'était pas encore venue des grandes querelles de l'impressionnisme et du luminisme. Personne ne prétendait encore que, pour fixer la lumière, il fallût avoir recours à des procédés scientifiques, que seule la facture décomposant le ton pût rendre sensible les fuyantes vibrations dont le soleil anime l'atmosphère. Il ne voulait rien prouver, rien réfuter, et pourtant il démontre. La lumière est souveraine dans la *Kasbah*, elle inonde l'*Impasse* aux murs blancs, elle promène le plus resplendissant éclat sur les oliviers et les cactus de telle étude, elle revêt de tons chatoyants la *Vue générale d'Alger* et le *Chemin à Bou-Zaréa* ; mais nulle part elle ne rend les couleurs discordantes, nulle part elle ne rompt les délicates harmonies des tons et des valeurs doucement graduées, nulle part elle n'empêche de mesurer la puissance des formes, la consistance de la matière. Dans la griserie de cette lumière, l'artiste garde son sang froid. Il n'oublie pas les leçons d'Huberti et le travail acharné de Tervueren ; il dessine des études précises, comme celle du *Cimetière* que nous reproduisons. Les paysages d'Algérie sont peints comme les paysages de chez nous, avec la même conscience, la même discrétion, avec la même aisance dispensant les reflets indécis et édifiant solidement les aspects, jusqu'en les blancs étagés, enveloppés de poussière dorée, des terrasses d'Alger, jusqu'en les marabouts perdus dans la campagne et sur lesquels se concentrent magiquement les clartés.

Pour la première fois, des peintures font aimer cette nature algérienne par des yeux de chez nous, pour la première fois, un lien s'établit entre la beauté de là-bas et celle d'ici ; peut-être parce que dans la mémoire du peintre vit le souvenir des sites familiers, des douceurs colorées tombant du ciel gris et ouatant les éclats trop vifs, affinant les rudesses, liant les tons ; peut-être tout simplement parce que l'artiste est sans parti pris, ne s'est pas, en se transplantant, composé une vision d'après la littérature ; ainsi il a retrouvé ce qu'il y a de beauté commune et de commune émotion à tous les aspects particuliers.

Il a donné une très belle leçon. Et je voudrais que les plus importantes de ces quelques toiles rapportées d'Algérie en 1874 et passées alors presque inaperçues, fussent dans des musées. Elles agiraient comme de beaux exemples d'humble sincérité.

## VII

Asselbergs rentre en Belgique en juin 1874. Est-il dérouté par la diversion ? Il semble que, pendant quelques mois, il ne travaille guère. Sans doute peint-il des pochades, des études, à Uccle. Il ne reprend sérieusement la tâche qu'en janvier. A ce moment il part pour Genck



où il séjourne jusqu'à la fin d'avril. Il en rapporte trois tableaux importants : les *Sables* et un *Hiver*, œuvres de style âpre, de couleur sobre, de poignante simplicité, et un *Printemps*, tableau de facture savante, pleine d'une lumière frissonnante, éparse, formant contraste avec la lumière blême, tombant sur la terre comme une chape, des deux premiers. Et il n'y a ici, aucune trace de l'éblouissement subi en Algérie. De nouveau, l'artiste de bonne foi, s'est soumis à la nature. Décidément, la sensibilité, chez lui, est libre de souvenirs.

Mais il est tourmenté, il est tourmenté par ses grandes admirations. Il ne se lasse pas d'étudier Rous-

Belle Matinée d'Hiver (Genck).

seau. Il est attiré vers les lieux où le maître a travaillé. En juillet, il va passer quelques jours dans la forêt de Fontainebleau, erre autour de la Mare aux Fées, du Bas-Bréau. Il est tenté par les arbres héroïques. Et en octobre, il va s'installer à Marlotte ; de là il passera à Barbizon pour ne rentrer à Bruxelles qu'en août ; en octobre, il repartira pour Barbizon et il n'en reviendra qu'à la fin de mai. Il a donc travaillé dans la Forêt de Fontainebleau d'octobre 1875 à mai 1877, avec une interruption de deux mois. Il y a eu pour compagnon tantôt Coosemans, tantôt Baron. Et il a évidemment étudié les maîtres français. Il allait fréquemment à Paris, visitait les expositions, les collections, prenait des notes sur Rousseau, sur Daubigny, sur Diaz, sur Dupré, sur Fromentin, lisait le *Rousseau* de Sensier, le *Daubigny* de Henriet, puis la *Physiologie des Couleurs* de Brücke et l'*Optique et la Peinture* de Helmholtz.

Je crois qu'il lisait, je crois qu'il raisonnait avec excès. Sans doute ils sont trop nombreux les artistes qui s'abandonnent entièrement à l'instinct et négligent d'acquérir les certitudes permettant de contrôler la valeur de ses suggestions ; mais Asselbergs en qui vivait la dualité que nous avons signalée, Asselbergs, précis, ordonné et défiant, eut dû s'abandonner davantage. Il raisonnait trop, faisait trop de science, écrivait trop de notes. Son travail devenait trop esclave de la vérité, trop hésitant devant les nécessaires audaces de l'interprétation personnelle par la simplification, par le style. « L'œil de pigeon » redevenait tyrannique. Plus désespérément qu'auparavant, le peintre se criait à lui-

même : « Je suis trop affirmatif ! » Et son labeur, dans cette lutte constante, se faisait douloureux.

Ce labeur, durant les dix-huit mois de Fontainebleau, fut énorme. Les fruits furent de valeur inégale. Il y eut de la force intense, concentrée, de l'éloquence synthétique, et il y eut parfois de la froide analyse, de l'effort crispé qui s'émiettait. Encore une fois, Asselbergs semblait avoir choisi le pays pour lui le plus dangereux. Dans cette forêt de Fontainebleau les arbres se singularisent en des gestes détachés ; chaque branche a sa vie propre dans son mouvement nettement dessiné ; ailleurs la forêt est héroïque dans son vaste ensemble ; ici le tronc au corps noueux se délimite souvent sur le fond froid d'un rocher. Tout est distinct, tout invite à la précision, à cette terrible précision vers laquelle notre peintre est trop entraîné, qu'il doit redouter par dessus tout. Il s'en rend compte, mais telle est sa conscience qu'il ne se dérobe à aucun péril : il s'applique, par exemple, à peindre une grande étude, minutieuse, littérale, d'un chêne fameux qui aura sa place dans un grand tableau projeté. Inévitablement certaines œuvres souffriront de cette ponctualité scrupuleuse, dogmatique : chaque chose y sera trop apparente, le paysage sera trop fidèlement inventorié, et l'unité d'impression sera détruite. Mais d'autres puiseront dans cette conscience une exceptionnelle puissance. Parfois, lorsque l'artiste quittera la pleine forêt, contemplera un horizon plus profond, une grande émotion s'exprimera, et l'unité s'établira malgré la vision trop catégorique, malgré les détails; ceux-ci se coordonneront dans le puissant embrasement de la lumière leur im-

posant un langage commun. Et ce sera la sincérité émouvante, l'éloquence aiguë, articulée, du *Jour de Mars à la Mare aux Fées,* où les défauts de l'artiste sont présents mais vaincus, asservis, de l'*Automne à Belle-Croix*, du *Beau Jour d'Hiver* et de l'*Automne à la Mare aux Fées,* de la *Mare au Plateau de Belle-Croix.*

C'est surtout l'hiver qu'Asselbergs a travaillé à Fontainebleau, à l'heure où les arbres dépouillés montrent les lignes sévères de leur squelette grelottant. Il a peint plusieurs fois Marlotte sous la neige, en de petites toiles éclatantes et rudes. Dans un grand tableau : la *Forêt au Bas-Bréau,* l'été a une splendeur tragique en des verts fulgurants ; dans un autre : *Avant l'Orage,* la lumière, sur les couleurs châtoyantes, sur les choses qu'elle enveloppe d'un style ample, d'un même frisson, est pleine de drame. Toute l'œuvre accomplie durant ces dix-huit mois dit la lutte, la lutte douloureuse, la victoire qui laisse le vainqueur inquiet, meurtri, nostalgique.

A la fin du carnet de Barbizon, on trouve deux notes significatives. Celle-ci d'abord :

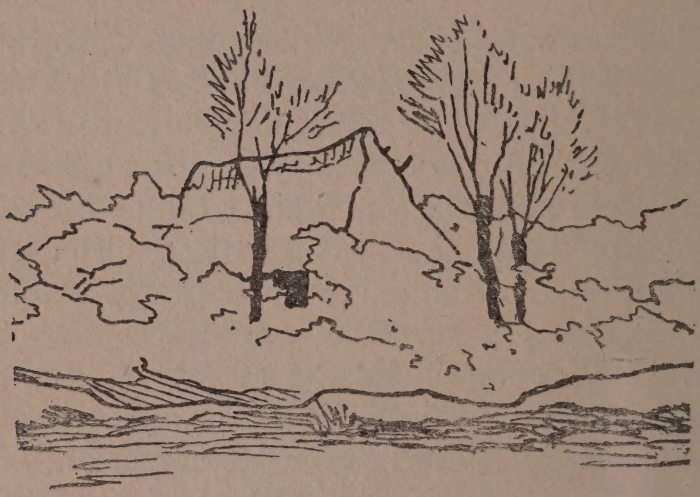
« Je dois voyager seul pour faire mes études, parce qu'un peintre de talent qui vient avec moi ou même dont je vois seulement le travail le soir, me décourage ; et je ne produis plus rien. Être seul m'anime au travail. Je sais ce que je veux et je ne pense qu'à ce que je fais. »

Animosité, jalousie envers les vieux amis qui parfois travaillent avec lui à Barbizon ? Non. Autre chose dont il ne se rend pas compte exactement, et que la note suivante nous explique :

« Plus je vois la forêt de Fontainebleau avec toutes

ses splendeurs, plus je sens que Kinroy, avec ses terrains, ses arbres, ses mares et ses joncs, est beau à peindre. Je dois y retourner... »

Ce ne sont pas ses compagnons qui gênent Asselbergs à Marlotte et à Barbizon : c'est la nature qui lui est étrangère, et tout ce qu'il lit pour se rapprocher



d'elle. Il a été attiré à Fontainebleau par les œuvres des autres ; et, sans qu'il s'en rende compte, les œuvres des autres sont entre la nature et lui. Il n'est pas seul dès que, devant une grande toile, il doit méditer. Il l'est seulement lorsque, saisi par un aspect passager, il brosse rapidement, sans réfléchir, une de ces nombreuses études, si larges, si vigoureuses et si chaudes qui sont la richesse de son atelier. Et il songe confusément, avec tristesse, à Kinroy, sans doute aussi au Brabant ou à la Meuse, aux aspects devant lesquels son instinct de peintre s'est éveillé, à la nature familière où l'on est seul parce que le langage des choses se confond avec

Le Ravin au Long Rocher.

notre propre pensée, où pour comprendre, on n'éprouve pas le besoin d'ouvrir un livre, d'interroger quelqu'un, où l'on communie avec le paysage, avec le ciel, sans faire effort.

Ces notes sont écrites en 1877. Asselbergs ne retournera plus à Fontainebleau. Il ne peindra plus hors de son pays, sinon par hasard, au cours de quelque voyage entrepris pour une cause étrangère à son art. Il ira faire des cures à Plombières, et esquissera, par besoin de travailler, un coin des Vosges ; pendant un long voyage, avec un frère malade, en Suisse, en Italie, à Nice, il peindra, de ci de là, une petite toile, mais par curiosité ; et il dira dans des lettres, son manque d'enthousiasme pour San Remo, où, écrit-il, de quelque côté qu'on se tourne, on contemple toujours le même paysage. Il travaillera à Kinroy, à Genck, à Uccle, à Waesmunster, à Modave, à Houffalize, à Francorchamps, à Beaufort, à Moerbeke, à Coxyde. Il ne regrettera pas, puisque ce temps lui donna certaines de ses œuvres les plus fortes, les mois passés à Alger et à Fontainebleau. Il ne méconnaîtra pas l'influence féconde des luttes livrées là et des victoires péniblement conquises. Mais désormais il s'abandonnera davantage à lui-même ; il ira vers les grands horizons qu'il aime : eu Campine et en Ardenne ; ou il demeurera dans ce Brabant où la beauté du ciel lui fut révélée et où, dès ses débuts, il a peint les *Vieux Étangs,* le *Chemin de Stockel, Avant la Grêle.* Il ne retournera pas à Fontainebleau malgré le grand succès obtenu au Salon de Paris de 1877, au Salon de Gand de la même année, par le *Jour de Mars à la Mare aux Fées* que l'État

belge lui achète pour le Musée de Bruxelles. Dès le mois de juin 1878 il est à Kinroy.

Il serait vain de suivre l'artiste pas à pas dans son labeur, d'énumérer et de décrire chacune de ses œuvres. Il en a catalogué lui-même près de deux cent cinquante, sans compter les pastels et les études retrouvées par centaines dans son atelier, — ces études si travaillées et qui, dans une exposition d'aujourd'hui, sembleraient des tableaux très poussés. On ne peut songer à analyser tout cela. Il importait seulement, à l'heure où l'on va grouper en une exposition un certain nombre d'entre ces travaux, où l'on va faire revivre un artiste trop discret et qui lui-même s'ensevelit dans l'ombre, de dégager les conditions dans lesquelles s'accomplit le labeur de cet artiste, évolua ce talent et naquirent ces œuvres.

Nous avons vu à travers quelles luttes intérieures la volonté du peintre et la passion de l'art se fixèrent. Nous avons vu combien douloureuses furent les recherches inquiètes, fièvreuses d'un esprit averti, analysant sans cesse et s'efforçant d'accorder un idéal élevé d'art hardi, d'art novateur, et les suggestions d'une nature encline à la méthode, à l'observation méticuleuse. Cet accord souvent s'accomplit. Il s'accomplit dans le *Soleil couchant en Campine*, le tableau du Musée d'Anvers. Ici comme dans la *Mare aux Fées*, Asselbergs a domestiqué son instinct : le spectacle est vaste, une volonté crispée a discipliné la vision; l'œil a tout vu mais a su tout subordonner à la grande impression sous la couleur savante et le style qui donnent à toutes choses un même frémissement. Il s'accomplit

dans un *Couchant à Kinroy,* dans la *Mare aux Chêneaux,* où toutes les précisions sont enveloppées de la même expression, délicate et âpre à la fois, dans cet autre *Coucher de Soleil à Kinroy* où l'automne, sous un ciel clair et mouvementé a des éclats fuyants de regrets. Il s'accomplit dans vingt autres évocations de la Campine, affirmant la maîtrise qui sait faire surgir toute l'éloquence de la terre d'une dune sous les nuages gris,

du plus simple, du plus nu, du plus monotone aspect du sol et du ciel. Il s'accomplira en Brabant où la nuance de la lumière sur les arbres et sur la prairie grasse suffira à dire la fécondité triomphante et la joie, — voyez cette page ardente : *Après-midi à Uccle* — ou bien la fertilité laborieuse et pantelante dans le drame. Il s'accomplira en Ardenne, dans ces paysages profonds, infinis, en lesquels les rivières et les routes

semblent conduire au bout du monde, où le peintre, en nous montrant une vallée, un chemin sur les hauts plateaux, nous placera devant l'Univers, tant sa science simplifiera les lignes et les couleurs en les baignant de lumière ; il s'accomplira encore dans les petites toiles peintes à Houffalize et en lesquelles l'œil se reposera de la contemplation des grands horizons par la joie légère du pittoresque et de la couleur chantante. Il donnera à certains tableaux, à telle vue d'Uccle le soir, de couleur furtive, à tel effet de neige, glauque et blême, intitulé *Entre Chien et Loup,* d'étranges accents, amers et occultes ; il donnera enfin à cette grande toile : *Symphonie de l'Aube,* l'élan du rêve éthéré, l'illusion du langage spontané, puissant par l'instinct de la synthèse, par la vision confuse, sensible aux plus insaisissables rayonnements dans le ciel, dans les buées, et sensible à cela seulement, comme le poète pour qui n'existe nulle réalité matérielle.

Lorsque, pour composer l'illustration de ce livre, nous avons entrepris, avec des amis fidèles d'Asselbergs, de choisir parmi les tableaux ceux qu'il convenait de reproduire, nous avons éprouvé un grand embarras, nous avons beaucoup hésité.

Quelles œuvres disent le mieux la personnalité que nous avons entrepris d'évoquer ?

Pour la plupart des paysagistes le choix est facile : presque tous ont cédé à une prédilection, leur sensibilité s'est attachée à tels ou tels aspects ; celui-ci a été séduit surtout par le style des grands ensembles, celui-là par le charme et la saveur des sites aux expressions d'intimité ; tel a aimé particulièrement la nature dans les

L'Ourthe à Houffalize.

Hauts Plateaux-Houffalize.

clartés frissonnantes du matin, tel autre l'a contemplée surtout dans l'assoupissement des dernières lueurs du jour. Chez Asselbergs il est malaisé de découvrir une préférence à laquelle il ait cédé. Il a aimé toutes les expressions de la nature et il a voulu les traduire toutes. Peut-être faut-il chercher dans cette noble ambition une des raisons pour lesquelles le grand succès lui fut difficile. Il ne s'était pas lui-même étiqueté ; il n'avait pas adopté cette nuance d'émotion uniforme qui confère facilement une originalité, par laquelle se reconnaît tout de suite l'auteur d'un tableau.

Comment, après avoir vu la *Mare aux Têtards,* par exemple, et admiré le caractère aigu de cette puissante étude d'arbres, reconnaître le peintre qui la donna dans ces toiles profondes : les *Hauts Plateaux de l'Ardenne* ou la *Vallée des Fées* où le caractère des choses s'efface pour se fondre en une synthèse du paysage ? Comment, après avoir apprécié cette vision synthétique, retrouver celui qui la fournit dans le peintre réunissant toutes les beautés proches, violemment caressantes, de l'*Après-midi à Uccle ?* Comment ne pas s'étonner de voir signées du même nom les toiles de Fontainebleau, « écrites » avec tant d'âpreté, et les *Sables* ou la *Fin d'un Jour d'Hiver* ou la *Belle Matinée d'Hiver* où la majesté nue de la Campine est célébrée avec tant de sobriété, où l'artiste semble ne plus vouloir peindre que l'atmosphère ? Et comment croire que ces émotions si opposées, celle de la *Kasbah* et du *Chemin à Bou-Zaréa*, celle d'*Entre Chien et Loup* et celle de l'*Automne en Campine* ont été éprouvées et fixées par la même personnalité ?

Celui qui laisse ces œuvres si étonnamment variées n'avait pas adopté une commode recette capable de le faire distinguer aisément. La nature tout entière requérait son attention passionnée ; il l'aimait quel que fût son langage, à toutes les heures, dans tous ses aspects et dans tous ses émois, il l'aimait pour sa couleur, pour ses formes, pour ses lignes, pour ses séductions, pour sa souveraineté ; il aimait en elle un brin d'herbe et il aimait en elle la Terre ; il l'aimait dans ses béatitudes et il l'aimait dans ses menaces. Il voulait l'étreindre toute. Et il l'a ainsi étreinte en les pages que nous venons de citer.

Admirons. Admirons d'autant plus ardemment qu'à côté de ces pages victorieuses, il en est d'autres, d'autres d'où l'unité est absente, d'autres aux lignes sèches, aux couleurs discordantes, à la lumière aigre, d'autres en lesquelles semble retentir le cri de détresse : « Je suis trop affirmatif ! » ; d'autres qui nous font penser aux heures désespérées où le peintre prenait des notes, crayonnait sur ses carnets la conclusion de ses méditations angoissées après l'effort malheureux du jour, se rappelait le diagnostic de l'oculiste et se demandait si des verres ne pourraient point atténuer, sans trop de danger, sa terrible, sa cruelle clairvoyance.

Et puis il y a cette accumulation de dessins, au crayon, à la plume, cette montagne de patientes études préalables au travail du tableau ; et puis encore ces nombreuses aquarelles, travaux intermédiaires entre les dessins et l'œuvre, où l'étude se fait plus profonde encore et parvient souvent à déjà imposer l'unité de vision à la si fidèle reproduction de la vérité. Il y a cette

conscience qui multiplie les dangers parce que les éviter ne serait pas loyal, parce que la réalisation superficielle ne fait rien de durable, rien qui soit digne d'une ambition d'artiste un peu haute.

Admirons en mesurant la dépense de volonté et la douleur que coûtèrent ces défaites et surtout ces victoires.

## VIII

Il faut ajouter quelques mots.

Asselbergs, nous l'avons vu, pour se donner tout entier à sa passion de l'art, a abandonné une existence brillante, une activité qui lui assurait de larges profits, de sérieux accroissements de fortune; il a laissé l'aisance, le luxe, la prospérité sûre, tout ce qu'une naissance privilégiée lui dispensait de facilités. Il s'est imposé des règles de vie parcimonieuse.

Il a travaillé pendant plus de cinquante années, il a travaillé sans relâche, avec une exceptionnelle probité, avec une fierté intraitable, avec de l'humilité seulement devant l'art qu'il servait. Il a accepté, il a voulu la bataille à côté des plus pauvres et des plus hardis contre toutes les modes, contre tout ce qui promettait la faveur. Jamais il n'a cédé à la tentation du succès facile. Il a imposé silence à toutes ses habitudes, à toutes les séductions dont avait été entourée sa jeunesse, à tous ses appétits, à certains penchants originels. Il a dompté tout ce qui, en sa nature, pouvait contrarier la tâche choisie, la tâche aimée. Jamais amant n'offrit à sa maîtresse pareille abdication.

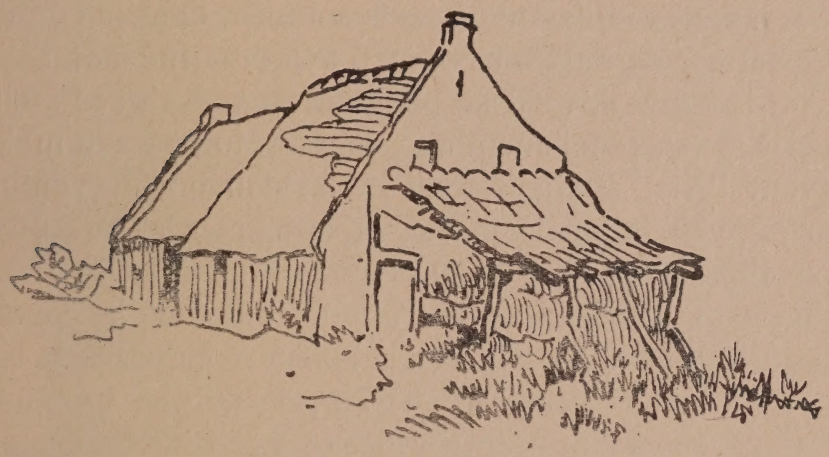
Il a fourni un labeur formidable, avec toujours la même conscience, la même frénésie et la même abnégation.

Il a goûté, peut-être, pendant quelques années, l'illusion de la récompense. En 1878, la *Mare aux Fées*

Automne en Campine.

Houffalize.

est entrée au Musée de Bruxelles; en 1879, le Musée d'Anvers a acquis le *Soleil couchant en Campine;* puis des œuvres sont entrées aux Musées de Namur, de Liége, d'Amsterdam, de Verviers, de Spa, dans les collections du Roi. En 1880, il a été nommé chevalier de l'Ordre de Léopold; en 1896, il a été promu au grade d'officier. En 1896... Il était alors presque oublié déjà : depuis 1889, il avait vendu cinq tableaux !



Il a gagné — il faut le dire pour que cette carrière et ce caractère soient bien compris — il a gagné, au total, de 1868, date de sa première exposition, à 1916, date de sa mort, en quarante-huit années de labeur ininterrompu, à peu près soixante-mille francs. Ses voyages, ses toiles, ses couleurs lui ont certes coûté davantage. Mais cet homme ordonné, cet homme préparé au commerce et qui avait gardé l'habitude de compter, n'a jamais fait une démarche intéressée. Tel de ses camarades étant devenu fonctionnaire à l'admi-

nistration des Beaux-Arts, il s'est discrètement éloigné de lui, dans la crainte de faire figure de courtisan. Il avait rêvé de conquérir par l'art, en le servant, un peu de gloire. Il ne comptait que sur le travail, avec probité, avec orgueil.

Et il est arrivé que, exposant, à l'âge de soixante ans, un de ses grands paysages, il a lu quelque part cette brève, cette sèche appréciation, aiguë comme un couperet : « M. Asselbergs dégringole ». Quant il a lu cela, il était vieillissant, dans la solitude, dans le doute. N'a-t-il pas regretté tout ce qu'il avait sacrifié jadis?

Je ne sais pas s'il se plaignait aux quelques amis fidèles. Je sais seulement que, inquiet, toujours humble devant l'Art, étudiant toujours avidement, il voulut parfois, vers la fin de sa vie, expérimenter les formules nouvelles, non pas celles qui laissent tout effort et toute science, mais celles qui veulent voir tout dans la pleine clarté, toujours. Il y a dans son atelier quelques pastels, deux ou trois toiles en lesquelles pantèle une suprême angoisse, et devant lesquelles le cœur se serre lorsqu'on a lu les notes de critique lucide de certains carnets, au sujet d'expositions récentes.

Je me demande si l'homme qui, pour devenir un peintre, fit tant de sacrifices, qui se vainquit au prix de tant de volonté tendue, je me demande si cet homme, malgré tant d'âpre effort, eut jamais cette joie, même passagère, de croire à sa victoire ; je me demande si l'amant eut jamais l'impression de posséder entièrement son exigeante maîtresse.

Et cette plainte, confiée à un lambeau de papier, par le farouche solitaire de la retraite d'Uccle, de la

froide maison, du jardin sauvage aux arbres morts, cette plainte me paraît d'une amertume infinie :

« Est-il rien de plus triste que le déclin de l'artiste vieilli, seul, oublié, amoureux toujours de l'Art ?.. »

C'était son cas : il était oublié. Sa vie d'énorme et probe labeur, finissait dans l'obscurité. Était-il aigri, nourrissait-il de la rancune envers les hommes? Était-ce pour cela qu'il enfermait sa vieillesse dans l'isolement ? Certes, on a dû le croire. Et c'eût été simplement humain. Le vieil homme qui a rêvé de la gloire et qui s'en voit ou s'en croit injustement frustré, perd souvent toute bienveillance, rompt avec la société qui l'a méconnu, coupe tous les liens. Et il faut lui pardonner, puisqu'il souffre.

Asselbergs souffrait. Il a confié sa souffrance à ce bout de papier. Mais il avait l'âme haute. Il avait gardé le bel idéalisme qui lui avait inspiré jadis le sacrifice fait à l'art. Et le vieillard reclus, l'ermite d'Uccle qui ne voyait plus ses semblables, pensait à eux, toujours ; il avait conservé des tendresses.

Dans sa retraite sombre, l'intraitable solitaire rédigeait un testament ; il n'oubliait pas ses parents, pas un seul de ses anciens amis, pas un seul d'entre ceux qui lui avaient témoigné de la sympathie : à tous il laissait un souvenir.

Il n'avait rompu aucun lien. Ce testament est dominé par la préoccupation de la solidarité, du devoir social. Longtemps Asselbergs l'a médité ; il a cherché scrupuleusement l'affectation la plus utile du bien qu'il possédait ; il a rencontré des obstacles à sa bonne volonté ; il s'est renseigné. L'Université de Bruxelles

ayant obtenu la personnalité civile, il lui lègue cent mille francs ; à la commune d'Uccle il attribue sa belle propriété, en exprimant le vœu d'y voir créer un orphelinat. Enfin, comme il ne trouve pas d'œuvre à laquelle un statut légal permette de recueillir des legs, il laisse toute liberté à son exécuteur testamentaire, en lui disant : « Je tiens surtout à tout ce qui concerne le bien que je puis faire pour les petits et les enfants ».

Cette recommandation est formulée dans une lettre du 20 mars 1912.

En 1912, Asselbergs est depuis longtemps déjà claustré dans sa maison d'Uccle. Depuis longtemps il vit dans la solitude et le silence. Depuis longtemps sa volonté laisse mourir les arbres et s'effriter la maison. Depuis longtemps la légende s'est formée qui le représente dominé par l'amertume, par le désenchantement et l'égoïsme. A cette légende il est indifférent. Ce misanthrope, dans son recueillement entêté, au milieu des ruines de ses passions et de son orgueil, médite sur la meilleure façon de faire pour l'avenir, dans la mesure de ses moyens, un peu de lumière, un peu de soulagement à la misère humaine.

C'est une fin émouvante, pleine de grandeur stoïque, pleine de mystère, la fin d'un inconnu qui passa discrètement, ne montrant rien de lui que son art austère comme le devoir et né d'un sacrifice de tous ignoré, d'un inconnu qui ne voulut rien révéler de son âme, garda le visage impassible, et silencieux l'esprit où vivaient les plus hautes préoccupations. L'artiste avait travaillé pour ses semblables, sans jamais vouloir les séduire ; l'homme, en s'acheminant vers la mort, loin

du rêve jadis caressé d'une enthousiaste communion, pensait à eux encore : il leur faisait hommage de ce qui lui restait de force. Cet homme vivant obstinément dans le passé, ce désabusé, dédiait, quand même, son dernier geste à l'avenir.

Un inconnu. On ne peut pas faire revivre, comme nous le souhaitions, en pénétrant, pour la première fois dans la maison d'Uccle, l'âme humaine du vieux décor, le promeneur du parc endormi, la figure derrière les vitres empoussièrées de la fenêtre, le maître disparu de la façade en ruines... Il cachait trop bien son visage. Et nous entrevoyons seulement la haute silhouette, très droite, d'un homme aux mouvements rudes, au regard perçant troublé de douceur, contemplant, tantôt une ligne d'arbres sur un fond de ciel gris, tantôt un passant. Les yeux reflètent l'enthousiasme, puis l'inquiétude ; ils interrogent. Il semble qu'ils cherchent, douloureusement, une certitude. Ils sont étrangement honnêtes. Ils reflètent, dirait-on, les alternatives de tourmente et de sérénité des grands paysages éternels, les aspects où, sous les nuages les plus menaçants, la beauté toujours s'épanouit, et toujours la terre accomplit le devoir envers les hommes, qu'elle aime, certainement.

Soleil couchant en Campine.

Le Port de Dunkerque.

# CATALOGUE

## DES ŒUVRES PRINCIPALES D'ALPHONSE ASSELBERGS

---

La porte du rivage (juin)
La porte du rivage (automne)
La porte du rivage (hiver)
Les vieux étangs (Tervueren)
Salon de Gand. 1868.

} de 1866 à 1868.

Coin de prairie (Tervueren). Salon de Gand. 1868.

Après-diner d'automne (Tervueren). Exposé à Louvain. 1868.
(*A M. Albert Verhaeren*).

Un matin à Tervueren. Salons de Paris et de Bruxelles. 1869.
(*A M. Ruys*).

Le chemin de Stockel. Salon de Bruxelles. 1869.

Avant la grêle (Tervueren). Salon de Bruxelles. 1869.

Passage d'eau sur la Meuse. Exposition de Grenoble. 1870.
(*A M. Wéry*).

Le chateau de Poilvache. Grenoble. 1870.

Un matin (Tervueren). Cercle artistique. Bruxelles. 1872.

Pivoines. Salon d'Anvers. 1870.
(*A M. Van Ysendyck*).

Un ravin près de Montaigle. Salon d'Anvers. 1870.
(*A la Ville de Spa*).

Coquelicots. Salon de Gand. 1871.
(*Au Shah de Perse*).

Un hiver près de Dinant. Exposé à Londres. 1871.

Sous-Bois a Tervueren. Salon de Gand. 1871.

Les rochers de Champal. Gand. 1871.
(*A M. Wéry*).

Paysage brabançon. Londres. 1872.
(*A M. Stokes, Londres*).

La neige (Moulin-Warnant). Cercle artistique, Bruxelles. 1872.
(*A M. Hagemans*).

Neige fondante (Tervueren). Cercle artistique, Bruxelles. 1872.

En Campine (Kinroy). Cercle artistique, Bruxelles. 1872.

Après la coupe (Tervueren). Cercle artistique, Bruxelles. 1872.
(*A M. J. Lequime*).

Mai (Uccle). Salon de Bruxelles. 1872.

En Campine (Couchant). Londres. 1873.

Soleil après la pluie (Kinroy). Salon de Paris. 1873.
(*A une collection anglaise*).

Fin d'un jour d'hiver (Kinroy). Salon de Paris. 1873.
(*A une collection anglaise*).

La bruyère en hiver (Kinroy). Manchester. 1873.

La Meuse près de Maestricht. Manchester. 1873.

Un chemin (Uccle). Manchester. 1873.

La bruyère. Manchester. 1873.

Marécage (Kinroy). Manchester. 1873.

Un verger en Avril (Droogenbosch). Londres. 1874.
(*A une collection française*).

La mare aux chêneaux. Salon d'Anvers. 1873.
(*Collection du Roi des Belges*).

Un matin a Uccle. Salon de Paris. 1874.
(*Collection du Roi des Belges*).

La Kasbah d'Alger. Salon de Gand. 1874.

Un hiver en Campine (Kinroy). Salon de Gand. 1874.

Un matin sur la Meuse. Louvain. 1874.
(*A M. Van Ysendyck*).

La mosquée d'Alger.

Une rue a Alger.
(*A M. Coosemans*).

ALGER. Cercle artistique, Bruxelles. 1874.

(*A M. Paul Héger*).

UN MATIN DANS LA VILLE HAUTE (Alger). Cercle artistique, Bruxelles. 1874.

PAYSAGE A EL-BIAR. Londres, 1875.

FORT L'EMPEREUR. Spa. 1877.

A BOU-ZARÉA (Algérie). Société des Beaux-Arts, Bruxelles, 1909.

VUE GÉNÉRALE D'ALGER.

ENVIRONS DE MUSTAPHA.

L'ANCIEN FORT D'ALGER.

OLIVIERS ET CACTUS.

RUELLE A ALGER.

(*A M. Ch. L. Cardon*).

UN BEAU JOUR D'HIVER (neige).

HIVER EN CAMPINE (Genck). Salon de Bruxelles. 1875.

(*A Mᵉˡˡᵉ C. Heger*).

LES SABLES (Genck). Salon de Bruxelles. 1875.

UN PRINTEMPS (Genck). Salon de Bruxelles. 1875.

UNE MARE SOUS LA NEIGE (Fontainebleau). Salon de Paris. 1876.

(*A une collection française*).

AUTOMNE A LA MARE AUX FÉES. Temps gris. Cercle artistique, Bruxelles. 1876.

RUE A MARLOTTE (Neige). Cercle artistique, Bruxelles. 1876.

(*A une collection américaine*).

BEAU JOUR D'HIVER A LA MARE AUX FÉES (Soleil). Palais de Cristal, Londres. 1876.

PETITE RUE A MARLOTTE (Soleil). Cercle artistique, Bruxelles. 1876.

(*A M. Meurice, Marcinelle*).

AUTOMNE A BELLE-CROIX. Salon de Paris. 1877.

AUTOMNE A LA MARE AUX FÉES (Soleil). Londres. 1877.

(*A une collection belge*).

Terrasses a Genck.

(*A M. Binder*).

Un jour de mars a la mare aux Fées. Salon de Paris. 1877.

(*Au Musée de Bruxelles*).

Au Bas-Bréau. Cercle artistique. Bruxelles. 1877.

Dernière neige (Genck). Spa. 1877.

(*A M. Kepenne, Liége*).

Entrée de Marlotte (neige). Cercle artistique. Bruxelles. 1877.

(*A M. Accent, Bruxelles*).

Printemps aux gorges d'Apremont. Bordeaux. 1878.

La mare aux Têtards. (Kinroy). Bordeaux. 1880.

Clairière a la Reine Blanche. Exposition universelle. Paris. 1878.

(*Au Gouvernement provincial de Namur*).

Soleil couchant en Campine. Exposition univers. Paris. 1878.

(*Au Musée d'Anvers*).

Mare au plateau de la Caverne. Cercle artistique. Bruxelles. 1878.

(*A une collection française*).

Chêne au plateau de Belle-Croix. Exposition de Bruxelles. 1880.

Le chêne des roches (Barbizon). Salon de Bruxelles. 1878.

Mare au plateau de Belle-Croix. Salon de Paris. 1879.

Village limbourgeois sous la neige. Salon d'Anvers. 1879.

Ravin près de la gorge aux loups. Cercle artistique. Bruxelles. 1879.

Chênes, roches et fougères. Cercle artistique. Bruxelles. 1879.

Soleil couchant, plaine de Marlotte. Gand. 1880.

(*A M. le docteur Heger*).

Entrée de village (Limbourg). Gand. 1880.

(*A M. Accent, Bruxelles*).

Printemps a Kinroy. Salon de Paris. 1880.

Avril. Cerisiers en fleurs (Kinroy). Cercle artist. Bruxelles. 1880.

(*A M. Cerf, Bruxelles*).

Décembre (Kinroy). Cercle artistique. Bruxelles. 1880.
(*A M. A. Godey, Paris*).

Soleil couchant a Kinroy. Salon de Gand. 1880.
(*Au Musée de Liége*).

Un torrent dans les Vosges. Salon de Gand. 1880.

Automne en Campine. Exposition de Bruxelles. 1880.

Vue de Mons. Bruxelles. 1880.
(*Au Musée de Mons*).

Ravin a San Remo. Bruxelles. 1881.
(*A Mme Hay*).

Route de la Corniche (Bordighera). Bruxelles. 1882.

Un jour brumeux (Fontainebleau). Bruxelles. 1882.

Matinée givrée. Dinant. 1883.

Soleil levant en Campine. Salon de Bruxelles. 1881.
(*Au Musée d'Amsterdam*).

La corniche a Vintimille. Mons. 1882.

Après-midi de Juin. (Petit Modave). Salon d'Anvers. 1882.

Village suisse. Cercle des Beaux-Arts. Gand. 1883.

Ferme en Flandre. Salon de Paris. 1883.
(*Au Musée de Namur*).

Matinée d'Avril (Modave). Cercle artistique. Bruxelles. 1883.

Temps pluvieux en Campine. Cercle artistique. Bruxelles. 1883.

En Flandre — Avril. Salon de Gand. 1883.
(*A M. J. Cardon, Bruxelles*).

Fin d'un beau jour d'hiver. Salon de Bruxelles. 1884.

Lever de lune en Campine. Courtrai. 1884.

Soir d'orage a Genck. Salon de Bruxelles. 1884.

Fin d'automne (Genck). Salon de Bruxelles. 1884.
(*A M. Labbé, Verviers*).

La floraison des cerisiers. Bruxelles. 1884.

Après la pluie (Genck).

Jour d'été sur la Marne. Termonde. 1884.

La corniche a Bordighera. Bruxelles. 1884.

Un soir a Kinroy. Paris. 1884.

Couchant a Genck. Cercle artistique, Bruxelles. 1885.
(*A M. Labbé, Verviers*).

Cerises. Cercle artistique, Bruxelles. 1885.

Matinée d'hiver a Genck. Salon d'Anvers. 1885.
(*A M. Valère Mabille*).

Village brabançon. (Automne). Salon d'Anvers. 1885.
(*A M. Van Hoegaerden*).

Le ravin au long rocher Salon d'Anvers. 1885.

Les rochers de Modave.
(*A M. Horneman, Hollande*).

Neige a Houffalize. Exposition universelle, Paris. 1889.
(*Au Musée de Verviers*).

Un soir a Houffalize (Neige). La Haye. 1887.
(*A M. Guinotte, Morlanwelz*).

Symphonie de l'aube (Kinroy). Salon de Bruxelles. 1887.

Ravin a Cowan (Houffalize). Salon de Bruxelles. 1887.

L'Ourthe a Houffalize. Salon de Bruxelles. 1887.

Scierie d'Achouffe. Cercle artistique, Bruxelles. 1887.

Ruisseau a Plombières. Tournai. 1887.

L'Ourthe entre Houffalize et Laroche. Salon d'Anvers. 1888.

Clairière en Ardennes. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

La vallée d'Houffalize. Exposition universelle de Paris. 1889.

Fin d'un jour d'automne (Campine). Salon d'Anvers. 1888.
(*A une collection anversoise*).

Houffalize en avril. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.
(*A M. Spruit*).

Route de Mabompré (Ardennes). Exposition universelle, Paris. 1889.

Marais à Genck.

Entre Chien et Loup.

Ruisseau dans la vallée d'Achouffe. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M. Picard-Heger*).

Printemps dans la vallée d'Achouffe. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

Fin d'automne (Ardennes). Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M. Lauwers*).

Un canal, clair de lune. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M. Chr. Dansaert*).

Les grandes ombres du matin (Kinroy). Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A une collection anglaise*).

Le village de Taverneux. Cercle artistique, Bruxelles, 1888.

(*A M. L. Guinotte*).

Marais en hiver. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

Houffalize a vol d'oiseau. Cercle artistique, Bruxelles, 1888.

(*A la collection Lequime*).

Dans les dunes. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M. A. Van der Borght*).

Jour de marché a Houffalize. Cercle artistique, Bruxelles, 1888.

(*Au docteur Maréchal, Houffalize*).

Marché a Houffalize. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M. Valère Mabille*).

Neige et brouillard. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*Collection Lequime*).

Matinée d'hiver a Uccle. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M^lle L. Heger*).

Chemin vert en Campine. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M. Cassel*).

Le village de Mont. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*Collection Lequime*).

Matinée d'automne (Ardennes). Cercle artist., Bruxelles. 1888.

(*Collection Lequime*).

Couchant en Campine. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

(*A M. Henroz*).

CHEMIN EN CAMPINE. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.
*(A M. Barker).*

MON ATELIER A UCCLE. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

JOUR DE MARCHÉ (Environs d'Houffalize). Cercle artistique, Bruxelles. 1888.
*(A M. L. Coosemans).*

L'ÉTÉ A MODAVE. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.
*(A M. L. Arden).*

TERRASSE A GENCK. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.

SUR L'OURTHE EN HIVER. Cercle artistique, Bruxelles. 1888.
*(A M. Van Camp).*

L'ÉTÉ DE LA SAINT-MARTIN (Houffalize). Salon de Gand. 1889.

JOUR PLUVIEUX (Environs de Kinroy). Bruxelles. 1888.
*(A M. Barker).*

LE RAVIN AU LONG ROCHER. Exposition universelle, Paris. 1889.

FIN DE SEPTEMBRE. Cercle artistique, Bruxelles. 1889.

LE VERGER DE MON VOISIN. Namur. 1889.
*(A M. Lelièvre).*

LE PORT DE DUNKERQUE. Salon de Gand. 1889.

SOLEIL LEVANT EN CAMPINE. Bruxelles. 1890.

LA VALLÉE DU HALLERBACH. Exposition d'Anvers. 1894.

LA VALLÉE DES FÉES (Houffalize). Exposition d'Anvers. 1894.

FIN D'AUTOMNE (Hallerbach). Bruxelles. 1892.

MARAIS EN CAMPINE. Salon de Bruxelles. 1893.

EN HOLLANDE. Salon de Bruxelles. 1893.

L'OURTHE A HOTTON. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1894.

ENTRE CHIEN ET LOUP. Neige. Cercle artistique, Bruxelles. 1894.

FÉVRIER A UCCLE. Cercle artistique, Bruxelles. 1894.

PRINTEMPS A UCCLE. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1894.

AUTOMNE DANS LE GRAND DUCHÉ DE LUXEMBOURG. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1894

LE RAVIN AUX SANGLIERS. Soc. des Beaux-Arts, Bruxelles. 1895.

Soleil couchant en Campine (Étude du tableau du Musée d'Anvers). Munich. 1895.

Matin d'un beau jour. Cercle artistique, Bruxelles. 1897.

Matin de gel. Cercle artistique, Bruxelles. 1897.

Terrasse en hiver. Exposition universelle, Paris. 1900.

Les hauts-plateaux des Ardennes (Matin).

Les Alpes bernoises. Salon de Bruxelles. 1900.

Après-midi a Gurnigel. Salon de Bruxelles. 1900.

Entre chien et loup. Salon de Bruxelles. 1900.

Automne a Modave. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1901.
(*A M. P. Wielemans*).

Automne rouge. Salon d'Anvers. 1901.

Un matin de neige (Fontainebleau). Salon de Gand. 1902.

Automne en Campine. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1902.

Avril. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1903.

Janvier (Kinroy). Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1903.

Rosées d'Octobre. Salon de Bruxelles. 1903.

Printemps — Ciel d'Orage. Salon de Bruxelles. 1903.

Soleil couchant — Neige. Salon de Bruxelles. 1903.

Mare avant l'orage. Salon d'Anvers. 1908.

Dunes a Coxyde. Salon d'Anvers. 1908.
(*A une collection anversoise*).

Grand matin — Neige (Uccle). Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1907.

Campine en hiver. Société des Beaux-Arts, Bruxelles, 1907.
(*Vente Eugène Smits*).

Marais de Kinroy — Soleil couchant. Salon de Bruxelles. 1907.

Matin d'Avril (Uccle). Salon de Bruxelles. 1907.

Matin d'Octobre dans les dunes. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1908.

Après la pluie dans les dunes. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1908.

A Bou-Zaréa. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1909.

Terrasse en Campine. Exposition universelle, Bruxelles. 1910. (*A M. A. Verhaeren*).

La forêt a Berdorf. Société des Beaux-Arts, Bruxelles. 1910.

Novembre dans les dunes.

Septembre a Coxyde.

Printemps dans le jardin.

# TABLE DES PLANCHES


| | | | |
|---|---|---|---|
| Portrait d'Alphonse Asselbergs, d'après Eug. Smits | | | Frontispice |
| La Porte du Rivage . . . . . | en face de la page | | 7 |
| Les Étangs de Tervueren . . . . | » | » | 13 |
| Avant la grêle . . . . . | » | » | 21 |
| Après-midi (Uccle) . . . . . | » | » | 25 |
| Fin d'un jour d'hiver . . . . . | » | » | 29 |
| Portrait d'Alphonse Asselbergs . . | » | » | 31 |
| La Kasbah d'Alger . . . . . | » | » | 35 |
| En hiver (Campine). . . . . | » | » | 39 |
| A Bou-Zamara . . . . . | » | » | 43 |
| Environs de Mustapha . . . . . | » | » | 43 |
| Oliviers et Cactus . . . . . | » | » | 47 |
| Cimetière algérien . . . . . | » | » | 47 |
| Les Sables. . . . . | » | » | 53 |
| La Mare aux Fées (Fontainebleau) | » | » | 57 |
| Automne à la Mare aux Fées . . | » | » | 57 |
| La Mare aux Têtards . . . . . | » | » | 61 |
| Soir d'orage à Genck . . . . . | » | » | 65 |
| Études . . . . . | » | » | 69 |
| » . . . . . | » | » | 69 |
| Belle matinée d'hiver (Genck) . . | » | » | 73 |

Le Ravin au Long Rocher . . . en face de la page 77
L'Ourthe à Houffalize . . . . . » » 81
Hauts plateaux, Houffalize . . . » » 81
Automne en Campine . . . . . » » 85
Houffalize . . . . . » » 85
Soleil couchant en Campine. . . » » 91
Port de Dunkerque . . . . . » » 91
Marais à Genck . . . . . » » 97
Entre chien et loup. . . . . » » 97

# TABLE DES MATIÈRES


Avant-propos . . . . . page I
Monographie . . . . . » 1
Essai de catalogue de l'œuvre . . . . . » 91
Table des planches . . . . . » 101

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00596 3430

POSADA
art - books
Rue des Eperonniers 70
1000 Brussels - Tel 02/511.08.04